

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE BELAS-ARTES



ANANDA KALYANI

Evocar el paisaje

Fernando Aranda González

Dissertação

Mestrado em Pintura

Dissertação orientada pelo Prof. Doutor José Quaresma

2017

DECLARAÇÃO DE AUTORIA

Eu Fernando Aranda González, declaro que a presente dissertação de mestrado intitulada “Ananda Kalyani. Evocar el paisaje”, é o resultado da minha investigação pessoal e independente. O conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas na bibliografia ou outras listagens de fontes documentais, tal como todas as citações diretas ou indiretas têm devida indicação ao longo do trabalho segundo as normas académicas.

O Candidato

Fernando Aranda González

Lisboa, 29 de Dezembro, 2017

RESUMO

Esta dissertação é uma investigação paralela e complementar ao corpo pictórico realizado em ateliê, durante o Mestrado em Pintura na Universidade de Lisboa. O trabalho aborda a espiritualidade da paisagem natural, em torno de um lugar específico: a Master Unit *Ananda Kalyani*, que, em sânscrito, significa «lugar propício para atingir a bem-aventurança, por meio da sua beleza», e que fica na Beira Interior, em Portugal.

A espiritualidade da paisagem é o primeiro capítulo. A busca pela auto-realização e a bem-aventurança é intrínseca à natureza humana. Realizar e satisfazer essa tarefa é o resultado da expansão de consciência, que é o que nos levou a terrenos férteis para o empenho na busca de si e, assim, a caminhar e deambular em múltiplos espaços naturais, que, em última instância, originaram a prática da pintura de paisagem.

Ideia da natureza. Estudando e sintetizando as ideias de diferentes autores, observa-se que a natureza é entendida como uma realidade que alude a uma característica interna. É-lhe atribuída a capacidade de não ter partes, ou seja, é a unidade de um todo. A natureza tem uma conexão sem fim entre os seus diferentes elementos, que se expressa na continuidade da existência espacial e temporal. A sua contemplação significa que o espírito se dirige para a totalidade.

Noções da paisagem. A partir de diferentes visões e disciplinas, esta prática e conceito tem tido muitas variações e transformações. Privilegiámos três delas. A primeira, propõe que na paisagem a delimitação é uma constante, devido ao campo de visão do olho humano ser limitado; contudo, quando compreendemos e tomamos consciência disso, cada elemento paisagístico, dentro dos seus particulares limites, abre-se desde si mesmo para continuar o fluxo do ilimitado da vida universal na natureza. A segunda visão aponta para a necessidade de envolver a nossa corporeidade na natureza, ao caminhar e deambular. É graças à pulsação interior que o sujeito se deixa permear pelas vicissitudes da paisagem, pelos seus acidentes, desvelando uma relação essencial com ela e privilegiando a unificação. Por fim, a síntese entre natureza e cultura. Trata-se das paisagens que estão ligadas às memórias das comunidades como sítios excepcionais que tornam o tecido social

coeso. Estão ligadas à história colectiva por serem os referentes de acontecimentos relevantes e quotidianos da história pessoal e familiar.

Estética da espiritualidade na paisagem. Existe uma «luz superior», que cobre os elementos da natureza, dando-lhe beleza e provocando deleite. Saber olhar para ela permite interligar os âmbitos estético e espiritual. É uma estética que transforma o homem, porque nos pode impulsionar a indagar e perceber a presença da Grande Beleza na paisagem.

Tantra sádhaná e a estética do vazio como fundamentos da prática da paisagem é o tema do segundo capítulo.

Tantra sádhaná ou o esforço pela unidade na paisagem. Na filosofia do Tantra, diz-se que as pessoas se anelam por conhecimento verdadeiro para uma realização directa ou indirecta. Este desejo humano é inato e é o que move o sujeito em direcção a uma maior expansão da sua existência. Isto pode acontecer através da auto-relização, por meio daquilo a que se chama *sádhaná*, que literalmente significa «esforço espiritual sustentado ou prática espiritual através da meditação». O Tantra é um caminho espiritual milenário, no qual existe um processo prático, que guia para a expansão de si através da meditação e, por conseguinte, o praticante poderá eventualmente atingir a máxima realização da sua existência. O Tantra reconhece a unicidade como fundamento de que toda a mente e matéria estão compostas.

Existe um conceito, chamado *Dharma*, que designa a característica única e particular de cada coisa ou ser que o identifica pela sua unicidade particular espacial que possui. No Tantra, pode-se dizer que o que sustenta um ser vivo é o seu *dharma*. A busca intensa por atingir e conseguir a expressão ilimitada é o *dharma* dos seres humanos.

A cosmovisão do Tantra é um ciclo de criação que explica a origem e o sentido do universo. Afirmar que a Consciência Infinita é a fonte de tudo, o princípio absoluto, que se transforma no universo expresso e que tem a capacidade de tornar os outros infinitos. É por isso que se diz que tudo o que existe, animado ou inanimado, é expressão da Consciência Infinita.

Por isso, pode-se dizer que a percepção e a contemplação da natureza, junto com uma prática introspectiva de unificação com o Todo – a meditação –, são práticas adequadas

para viver e penetrar nos segredos da Consciência Infinita, reflectidos na natureza, espaço no qual a paisagem ganha forma.

Estética do vazio na pintura de paisagem. A partir da obra de François Cheng, *Vacío y Plenitud*, analisam-se alguns fundamentos filosóficos do vazio e a sua aplicação prática na pintura de paisagem. O vazio não é algo vago e inexistente, mas sim um elemento com excelência dinâmica e activo. Está ligado à ideia dos ares vitais, ao princípio da alternância e ao conceito do *Yin* e do *Yang*. Constitui o lugar por excelência onde se dão as transformações e onde o pleno pode alcançar a verdadeira natureza. Ao introduzir descontinuidade e reversibilidade num sistema determinado, permite que as unidades componentes do sistema superem a oposição rígida e o desenvolvimento num sentido único. Segundo o taoísmo, no vazio, o homem encontra a possibilidade de conhecer todo o universo que o envolve.

Na pintura, o vazio vê-se representado como o espaço não pintado. Pode ocupar grande parte da superfície da tela ou do papel. O vazio não é uma presença inerte, antes poderia dizer-se que os ares vitais o percorrem e, desta forma, enlaçam o mundo visível a um mundo invisível.

O vazio transcende o universo pictórico, levando-o para a unidade originária. Conceber o papel «virgem» como o vazio originário com que tudo começa é o que transforma o acto de pintar no acto de imitar não os espectáculos da criação, mas sim os próprios gestos do «criador».

Ananda Kalyani. Evocar a paisagem é o último capítulo, onde descrevo a forma como desenvolvi este processo artístico. A Master Unit *Ananda Kalyani* é um projecto comunitário ecológico-social e de desenvolvimento humano integral em movimento contínuo, que teve início no ano 2011. Fica entre as localidades de Paul e Ourondo, a 25 quilómetros da cidade da Covilhã, na Beira Interior, em Portugal. Como já disse anteriormente, *Ananda Kalyani* significa, em sânscrito, «lugar propício para atingir a bem-aventurança, por meio da sua beleza».

Foi ao caminhar, em vários momentos e lugares, pelas terras de *Ananda Kalyani*, e ao colaborar com as actividades que lá se realizam, que começou o processo de criação e concepção da paisagem. Continuou com a prática constante da meditação, para criar uma

ligação mais profunda com a natureza e com o meio envolvente. Os esboços e as fotografias foram os recursos que explorei na fase seguinte. A necessidade de desenhar com muita organicidade e liberdade foi fundamental para representar aquelas experiências vivenciadas. As formas que vão surgindo nos papéis, junto com as pulsações internas, são as que vão guiando as composições, formatos, escalas, suportes e paleta da pintura. O espírito ganha forma através do traço e da mancha. O que ocorreu depois foi a construção e preparação dos suportes da pintura. A consciência, a sensibilidade para o objecto-suporte e o *saber-fazer*, junto com a experimentação e o desenvolvimento compositivo, são partes integrantes da configuração da pintura de paisagem. É necessário um corpo adequado para receber a pintura e conter a sua dupla condição de visualidade e invisualidade. As pinturas que surgiram são várias, com diferentes tamanhos, paletas e formatos. Cada uma delas está comentada, tanto por reflexões conceituais próprias e retiradas dos capítulos anteriores, como tratando também aspectos compositivos e técnicos. Em termos gerais, posso dizer que a linguagem pictórica se transmuda, as formas se trans-formam de um momento para o outro, de um dia para o outro. Elementos reconhecíveis e outros abstractos são um contínuo. Diversos contrastes na pintura e na textura são objecto de muita experimentação. No entanto, o que realmente se pretendia era que a pintura se tornasse um acto espiritual em si, capaz de evocar as paisagens da Master Unit *Ananda Kalyani*. Por último, este processo resultou numa exposição colectiva onde realizei uma *instalação pictural* e numa exposição individual de toda a obra na Galeria da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa.

Palavras-Chave:

Pintura, paisagem, natureza, espiritualidade, meditação.

ABSTRACT

The spirituality of landscape. Ideas on nature. Studying and synthesizing ideas from different authors, we observed that nature is referred to as a reality which alludes to an internal characteristic. It is considered to have no parts, that is, it is the unity of a whole. Nature has an endless connection between its different elements, which is expressed in the continuity of spatial and temporal existence. Its contemplation means that the spirit is directed to the wholeness.

Landscape is limited, however, when we understand and become aware of that, each landscape element, within its particular limits, opens from itself to continue the flow of the unlimited of universal life in nature. In landscape, we enter nature from the corporality, when we walk and wander, privileging the sense of unification. And, on the other hand, landscapes are also linked to the memories given by communities, representing exceptional places that bond the social fabric together.

The *aesthetics of spirituality in landscape* involves knowing how to deeply observe the nature that links the aesthetic and spiritual spheres. It is an aesthetic that transforms man through the phenomena of the beauty of the landscape.

Tantra sadhana or the effort for unity in the landscape. Tantra is a millennial spiritual path in which there is a practical process that guides the expansion of oneself through meditation and, consequently, the practitioner may eventually reach the maximum realization of his/her existence. Tantra recognizes oneness as the foundation from which all mind and matter are composed. Therefore, it is possible to say that perception and contemplation in nature, along with meditation, are ideal practices to realize the Infinite Consciousness reflected in nature, which is the space where landscape takes shape.

Aesthetics of vacuum in landscape painting. The vacuum is not something vague and nonexistent, but an element which has dynamic and active excellence. It is linked to the idea of vital energy, to the principle of alternation and to the concept of Yin and Yang. It constitutes the place par excellence where transformations take place and where the fullness can reach true plenitude. According to Taoism, in vacuum, man finds the possibility of knowing the whole universe that envelops him. In painting, vacuum is represented as unpainted space. It can occupy much of the surface of the canvass or paper. The emptiness

is not an inert presence, it could be said that it is rather the vital energy that travels through it and in this way links the visible world to an invisible world through the pictorial.

Finally, the Master Unit *Ananda Kalyani* (a propitious place to achieve bliss through its beauty), an ecological-social community project of integral human development, is the reason for the pictorial project. Experiencing the place, through daily life and meditation was the starting point. Sketches, photographic records and preparation of supports constituted the next stage. As far as painting is concerned, several formal, compositional and technical elements were experienced and reflected upon; however, the real purpose was that painting became a spiritual act in itself, thus evoking the landscapes of the Master Unit *Ananda Kalyani*. This project culminated in two exhibitions in Lisbon.

Keywords:

Painting, landscape, nature, spirituality, meditation.

AGRADECIMIENTOS

En este proceso académico de maestría, muchas han sido las personas que de alguna forma me ayudaron y colaboraron para que este grande aprendizaje aconteciera. Los menciono a continuación:

Primero, agradezco a mi familia de sangre: Antonia, Manuel, Antonio, Alberto, Carlos y Emmanuel que desde la distancia, siempre estuvieron presentes a dar muchísimo apoyo principalmente sentimental.

A continuación, agradezco inmensamente a mi familia universal, especialmente a Ananda Marga Portugal, entre ellos, Pradiipa, Tulasi, Pavitra, Caetanya, Abhik (y su madre doña Catarina), Ritambar, Damini, Shiila, Prakash, Mainju, Brajesh, Dada D, Dada Krsnananda, Sachita y Ramesh. A mis amigos Johan Philipe y Leticia. Todos ellos siempre atentos y mostrando todo tipo de afectos y cuidados.

Quiero agradecer a mis queridos compañeros y profesores de maestría quienes con mucho entusiasmo e generosidad pudimos aprender juntos. A mi colega, Paulo Lourenço, quien con tanto cuidado y precisión me ayudó en el montaje de la exposición Ananda Kaliani. Evocar el paisaje.

Agradezco a la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Lisboa, especialmente a sus trabajadores, quienes día a día, la mantienen en pie y muestran su apoyo sincero a los alumnos.

En la revisión de este texto agradezco enormemente a Ramón Peralta, Tania de León, Dina Reis y Sonia Miceli.

Hago un reconocimiento y agradecimiento especial a mi tutor, José Quaresma, quien con mucha inteligencia, sensibilidad y paciencia, dirigió esta investigación además de realizar la curaduría de mi exposición Ananda Kalyni. Evocar el paisaje.

Gracias a S. S. Anandamurti quien guía y cuida a cada paso.

DEDICATORIA

A mi madre Antonia González Reyes y a mi padre Manuel Aranda Illescas.

A mis hermanos Antonio, Alberto y Carlos.

A mi sobrino Evaristo Emanuel.

ÍNDICE	Página
Introducción	13
Capítulo 1. La espiritualidad del paisaje	15
1.1 Idea de naturaleza	15
1.2 Nociones de Paisaje	18
1.3 Estética de la espiritualidad en el paisaje	22
Capítulo 2. Tantra Sádhaná y la Estética del Vacío como fundamentos de la práctica del paisaje	27
2.1 Tantra Sádhaná o el esfuerzo por la unidad en el paisaje	28
2.1.1 La concepción del Dharma	29
2.1.2 Ciclo de la creación	30
2.1.3 Paisaje interno	32
2.2 Estética del vacío en la pintura de paisaje	33
2.2.1 La concepción del vacío	35
2.2.2 El vacío en la pintura	38
2.2.3 Algunas concepciones de la pintura de paisaje y el vacío	40
Capítulo 3. <i>Ananda Kalyani</i> . Evocar el Paisaje	49
3.1 Ananda Kalyani	49
3.2 Evocar el Paisaje	52
3.2.1 Experienciar Ananda Kalyani. Andar, sentir, sentar, meditar	52
3.2.2 Bocetos, los grandes aliados y el cuerpo de la pintura	53
3.3.3 Pinturas en torno a Ananda Kalyani	58
3.3.4 Nube – Tierra. Instalación pictural	73
3.3.5 Ananda Kalyani. Evocar el Paisaje. Exposición	78
Conclusiones	79
Bibliografía	81
Fuente de Imágenes	83

INTRODUCCIÓN

Esta disertación es una investigación de apoyo al cuerpo pictórico realizado en taller durante la maestría en pintura en la Universidad de Lisboa. El trabajo versa sobre la espiritualidad del paisaje natural en torno a un lugar específico: la Unidad Maestra *Ananda Kalyani* que, en lengua sanscrita significa *lugar propicio para alcanzar la bienaventuranza por medio de su belleza*. La Unidad Maestra, ubicada en la zona de la *Beira Interior* en Portugal, pretende ser un modelo de transformación individual y colectivo abarcando áreas como agricultura biológica, permacultura, educación neo-humanista, economía sustentable, desarrollo humano integral y prácticas artísticas, todo esto en un contexto de ejercicios de auto-conocimiento y de servicio a la humanidad, animales y la naturaleza toda.

Desde algunos años atrás, visito este proyecto con regularidad, incluso fui voluntario de tiempo completo en sus inicios, lo cual me llevó a conocer y vivenciar muchas experiencias en este lugar, y por ello, decidí desarrollar una serie de pinturas sobre *Ananda Kalyani* y la relación con la contemplación activa, la meditación y principalmente con la práctica espiritual como parte fundamental de un modelo de concepción para el paisaje en la pintura.

Siendo así, en el primer capítulo, se analizan los conceptos de Naturaleza y Paisaje apoyado con los autores Georg Simmel, Gustave Carus y Raffaele Milani. En los tres casos veremos sus ideas sobre la *Unidad Universal Permanente* en la naturaleza y como está presente en la creación de los paisajes. Más adelante, con Javier Maderuelo y Mathiou Kessler, se encuentra una perspectiva complementaria abordando una mirada “activa y envolvente” en el paisaje. Finalmente, con William Gilpin, se expone la estética de la espiritualidad del paisaje.

En el segundo capítulo, se refiere a otras dos perspectivas filosóficas y prácticas milenarias en torno al concepto de Unidad Universal, su relación con la naturaleza y con la pintura de paisaje: la Estética del Vacío y el *Tantra Sadhana*. Para analizar estos temas, se recurrió principalmente a algunos principios filosóficos del taoísmo a partir de la obra de François Cheng, *Vacío y Plenitud*. Respecto al Tantra Sadhana, se estudia algunos textos del filósofo, compositor, economista y maestro espiritual Srii Srii Anandamurti.

Finalmente, el tercer y último capítulo, inicia con la descripción del concepto de la Unidad Maestra *Ananda Kalyani*, la meditación y el paisaje. Continúa, tomando en cuenta ideas propias y también las expuestas en los dos capítulos anteriores, con diferentes reflexiones conceptuales, compositivas y técnicas, acerca de los bocetos y pinturas hechas en taller. Apoyado en algunas ideas y autores referidos en el libro del profesor José Quaresma, *A pintura Contemporânea no Barco do Teseu. A Instalação de Pintura* vol. 1, un siguiente subcapítulo analiza una instalación pictural que realicé para una exposición colectiva. Para concluir, es importante decir que todo este trabajo pictórico dio lugar a una exposición individual en la Galería de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Lisboa con curaduría de dicho profesor en diciembre del año 2015.

Capítulo 1. LA ESPIRITUALIDAD DEL PAISAJE.

A partir de múltiples variaciones y entendimientos sobre naturaleza, paisaje y espiritualidad, en este primer capítulo, queremos exponer algunas visiones sobre ciertas cuestiones que nos parecen fundamentales e importantes: ¿qué se entiende por espiritualidad? ¿qué se entiende por paisaje y por naturaleza? ¿a qué se refiere la espiritualidad del paisaje?

La perpetua y constante sed humana por la auto realización y la bienaventuranza nos ha llevado a buscarla de diferentes formas. La más común ha sido por la adquisición, la posesión, el status o el poder en el planeta. Sin embargo, el mundo siendo finito, no dispone de objetos infinitos para satisfacer a una sola persona, es decir, es natural que ni la más grande adquisición material, aun cuando se tratara de todo el planeta, aseguraría algo de carácter permanente e infinito. Por lo tanto, esto indica que es necesario cambiar la metodología para esta práctica de anhelo ilimitado. Únicamente la realización del Infinito puede satisfacernos, de ahí que solo una Entidad Infinita puede proporcionar bienaventuranza imperecedera y cuya búsqueda es la característica inherente de todo ser humano.

Llevar a cabo esta tarea, satisfacer la naturaleza intrínseca del impulso humano y lograr la Entidad Ilimitada, se debe a la expansión de la consciencia. La consciencia humana, de manera natural, es la que nos ha llevado a terrenos fértiles para este cometido de auto búsqueda y así recorrer, caminar, andar, deambular en múltiples espacios naturales que a la postre se han derivado en la práctica de los paisajes.

1.1 IDEA DE NATURALEZA

La naturaleza es aquello universal, constante e inmutable en la existencia, en pensamiento, en el sentimiento, en el gusto, y al mismo tiempo, aquello familiar, íntimo e inherente a cada ser humano.

El filósofo y sociólogo alemán Georg Simmel, en su ensayo *La Filosofía del Paisaje*, se refiere a la naturaleza como una realidad en la que alude a una característica interna. Le atribuye la característica de *no tener partes*, o sea, es la unidad de un todo «tan pronto se le

desprende un fragmento, éste deja de ser naturaleza, ya que solo puede ser naturaleza dentro de esa unidad sin límites. Esa naturaleza es la multiplicidad de los acontecimientos individuales, atributos de la sustancia que expresan una esencia eterna, infinita».¹

Raffaele Milani, profesor de historia de la estética en la Universidad de Bolonia, también explica que «la naturaleza tiene una conexión sin fin entre sus diferentes elementos, un ininterrumpido surgir y desvanecer de las formas, una unidad fluida del ocurrir que se expresa en la continuidad de la existencia espacial y temporal».²

Por su parte, el médico y artista romántico alemán Gustav Carus, dice en sus *Cartas y anotaciones sobre pintura de paisaje*, que la naturaleza, siempre en su totalidad, es la base de todo lo que existe. Por ello, «la contemplación de la naturaleza significa que el espíritu se dirige a la totalidad que comprende cada cosa y a lo divino. La naturaleza misma es infinita en su esencia, y tan solo sus formas están sometidas a un cambio constante, atrapadas en un continuo emerger y sumergirse».³

En los párrafos anteriores, estos tres autores procedentes de diferentes latitudes y tiempos, nos hablan de cuatro ideas que se entrecruzan y establecen una cierta notable sincronía.

Primero, la idea de **naturaleza como característica interior**. La segunda es el **acto de contemplación**. Estas dos ideas, hasta cierto punto, me parecen un solo aspecto por el hecho de tener el grande rasgo en común de la introspección. El acto de contemplar nos lleva a mirar hacia dentro en relación con lo de *afuera*. Como es sabido, en la tradición de las practicas del paisaje la introspección-contemplación es materia prima y de primer orden para un amplio significado como veremos más adelante.

La tercera idea es **la multiplicidad de acontecimientos interrelacionados**. Se trata del ininterrumpido nacer y perecer de las formas o las formas sometidas al cambio constante entre el emerger y sumergirse. Es decir, un ciclo siempre continuo, de los diferentes elementos de la naturaleza, árboles, ríos, piedras, tierra, nubes, aire, montañas e inclusive las mismas estaciones del año que están intrínsecamente vinculados unos con los otros, como si fueran parte de un mismo cuerpo o ser. Pienso en la analogía del planeta como un cuerpo humano: como si el mar fuera la piel; los bosques y los arboles se asemejaran a los

¹ George Simmel – *Filosofía del Paisaje*. Madrid: Casimiro Libros, 2013, p. 8.

² Raffaele Milani – *El arte del paisaje*. Trad. de Federico López. Madrid: Biblioteca Nueva, S. L., 2007, p. 52.

³ Gustave Carus – *Cartas y anotaciones sobre la pintura de paisaje. Diez cartas sobre pintura de paisaje con doce suplementos y una carta de Goethe a modo de introducción*. Trad. de José Luis Arantegui. Madrid: La balsa de la medusa, Visor, 1992, p. 81.

poros de esa piel vinculados al respirar con sus propios pulmones; las piedras y las montañas como el sistema óseo; el aire como la sangre o los diferentes tipos de tierra como distintos corazones. Estos órganos pueden cambiar, crecer, metamorfosearse, pero si uno de ellos falta, el cuerpo no funciona adecuadamente. Si se desgaja un fragmento deja de ser naturaleza. La multiplicidad de los elementos individuales expresa la esencia eterna de la naturaleza.

La cuarta idea es **la naturaleza como unidad sin límites**. Decían que la naturaleza es de conexión sin fin entre sus elementos, de infinita en su esencia y en su totalidad, ella es la base de todo lo existente, unidad de un todo. Esta última idea está fuertemente relacionada con nuestro entendimiento sobre la espiritualidad: la naturaleza como unidad de un todo y búsqueda incesable humana hacia la realización de lo infinito. Puesto de otra manera, vemos en la naturaleza una plataforma para la odisea intrínseca de lo humano. Dice Carus al respecto, «en la naturaleza las excitaciones afines han de evocarse mutuamente, y en esto la individualidad del ser humano vuelve a aparecer como parte inseparable de un todo más elevado».⁴ Por su parte, Milani afirma, «con un poco de atención y observación, la naturaleza se convierte en un refugio para el hombre que vuelve en sí gracias a la lengua de las piedras, de los árboles, de la tierra, de las nubes y el aire, [...] el hombre reencuentra dentro de sí, la naturaleza como potencia de aquel fondo originario y espontaneo que deviene mundo».⁵ Aquellos que hablan de la naturaleza son también aquellos que se reúnen en torno a lo Infinito.

Existe la idea que hay una diferencia entre naturaleza y paisaje, es decir, «la naturaleza por sí sola no genera el paisaje, sino que se convierte en paisaje para quien contempla con sentimiento, cuando las cosas se aparecen ante el hombre sin un objetivo práctico, cuando la división de hombre y naturaleza se desvanece».⁶

⁴ Carus – *Op. cit.*, p. 82.

⁵ Milani – *Op. cit.*, pp. 32, 34.

⁶ *Ibid.*, p. 59.

1.2 NOCIONES DE PAISAJE

Para designar etimológicamente el termino paisaje, desde la raíz latina, existe el término *pagus* que se puede traducir como aldea, distrito, cantón; y en *paganus* con el que se nombra al aldeano, al rustico y aquello que pertenece a la aldea o al campo. De *pagus* se deriva el *pago*, que hace referencia a las cosas del campo y de la vida rural, o hace alusión a una tierra o heredad. Con el paso del tiempo, el termino pago, como expresión de la idea de lugar, fue dejando paso a la palabra *país*, que expresa las ideas de la región, provincia, territorio o como actualmente se le atribuye a una nación.⁷ Vemos entonces, que la palabra paisaje nos remite a la presencia del hombre, lleva los signos y rasgos de la transformación de la tierra; esto hace intuir la importancia de la sensibilidad de la vista y, por tanto, de la representación de una vasta área del territorio al que se le atribuye un valor estético.

Existen muchos aspectos de los que se puede hablar sobre el paisaje. Desde diferentes visiones y disciplinas, esta práctica y concepto ha tenido muchas variaciones y transformaciones. Javier Maderuelo, catedrático de la Universidad de Alcalá, especialista en paisaje, explica que es importante diferenciar entre paisaje y la idea de naturaleza. Él explica que el paisaje no es una cosa ni un conjunto de objetos, tampoco es la naturaleza ni el mero lugar físico. El paisaje es el conjunto de una serie de ideas, sensaciones, y sentimientos que elaboramos a partir del lugar y sus elementos constituyentes. Es un constructo, una elaboración mental, que los hombres realizamos a través de los fenómenos de la cultura.⁸

Además de esta conceptualización, para hablar de paisaje, también es necesario la interpretación, la búsqueda de conocimiento, la presencia de una emotividad, la mirada contemplativa del hombre. La mirada libre hace al hombre quitarse de la carga mercantil, comercial, explotadora sobre la naturaleza para que pueda observarla sin la preocupación de la sequía o de la tormenta arruinen su economía; o la minera y el grupo constructor de viviendas destruya el eco-hábitat. La mirada libertadora contemplativa nos deja conocer ciertas pautas y reglas de la naturaleza que nos permite *volver a crearnos* en fenómenos

⁷ Javier Maderuelo – *El paisaje: génesis de un concepto*. Madrid: Abada Editores, S. L., 2005, p. 25.

⁸ *Ibid.*, p. 17.

como la lluvia, el correr del aire, en la sombra de un árbol, en el volar de las nubes o en el amanecer.

Al observar atentamente y contemplar los diferentes elementos de la naturaleza, vamos tomando mayor consciencia de la creación del paisaje. Hablando propiamente de la creación del paisaje, Georg Simmel, dice:

Detenerse en un detalle o advertir varios a la vez no basta, sin embargo, para tener conciencia, nuestros sentidos deben, justamente, dejar de centrarse en un elemento particular y abarcar un campo de visión más amplio, es decir, percibir una nueva unidad que no sea mera suma de elementos puntuales; solo entonces estaremos ante un paisaje [...] rara vez se ha señalado que el percibir de manera inmediata una serie de cosas presentes en un trozo de tierra no significa estar ante un paisaje.⁹

Esta idea de Simmel es importante porque, por un lado, y con toda razón, nos dice que no es suficiente enfocarnos en un solo elemento, el simple hecho de poner atención en algo de la naturaleza no es justamente entrar en la dimensión paisajística. Por otro lado, esta misma idea se ve aparentemente contrapuesta cuando nos damos cuenta que en el paisaje, la delimitación es esencial, ya sea porque nuestro campo de visión es limitado o más aún, en pintura, por los límites del objeto pictórico. Simmel aclara esta divergencia cuando dice:

La base material a los distintos elementos serán naturaleza, pero, representados como paisaje, esa base y esos elementos se proponen, en-sí-mismos como singularidad – óptica, estética o sentimental- que se desgaja de esa unidad indivisible de la naturaleza, en la que cada trozo sólo puede ser lugar de tránsito de las fuerzas universales de la existencia.¹⁰

Simmel apunta una idea muy clara e importante nuevamente: que la naturaleza sea caracterizada por no tener límites, por ser unificadora, se debe a que en ella viajan las fuerzas universales de la existencia. Cuando vemos alguna parte de la naturaleza solo como un pedazo sin darle el reconocimiento de pertenecer a un todo, no podemos hablar de paisaje. El paisaje surge cuando la pulsación vital que anima la mirada y el sentimiento se desprende de la homogeneidad de la naturaleza. Esto solo se da cuando entendemos y tomamos conciencia que, en cada elemento paisajístico dentro de sus particulares límites, se abre desde sí mismo para continuar el flujo de lo ilimitado de la vida universal en la

⁹ Simmel – *Op. Cit.*, p. 7.

¹⁰ *Ibid.*, p. 8.

naturaleza. En palabras de Milani podríamos decir «el paisaje, en tanto que forma espiritual, acoge dentro de sus propios límites lo ilimitado y, de esta manera, absorbe y transmite el más elevado significado de la naturaleza.»¹¹ Este es el proceso espiritual por el cual las cosas vistas se convierten en paisaje.

Simmel, profundizando en sus reflexiones, aborda un aspecto bastante existencial al preguntarse qué es lo que sustenta al paisaje, es decir, que es lo que lo hace ser paisaje. Para responder, Simmel usa el término alemán *stimmung* cuyo significado más cercano sería atmosfera, estado de ánimo o tonalidad espiritual. La tonalidad espiritual, la *stimmung* del paisaje, penetra todos sus distintos elementos, es única y propia, lo que quiere decir es que, no existen dos iguales a pesar de que pudiera haber rasgos parecidos. La *stimmung* es de la misma sustancia y esencia del paisaje en cuestión, además de estar indisolublemente ligada al surgir de su unidad formal, y hablando de su representación, cambiaría con cada cambio de línea. En palabras del propio Simmel:

Así pues, en la medida en que la *stimmung* o tonalidad espiritual apunta al carácter general de un paisaje determinado, por cuanto no está ligado a un elemento particular de dicho paisaje, y tampoco apunta al carácter general de una variedad de paisajes, la tonalidad espiritual y el surgir este paisaje, es decir, la conformación unitaria de todos sus elementos, vienen a ser un único e idéntico acto, como si las distintas capacidades de nuestra alma, las que ven y las que sienten, expresaran al unísono, cada una en su tono, una misma palabra.¹²

Hasta aquí hemos analizado algunas ideas sobre la relación entre paisaje, naturaleza y la mirada contemplativa. Coincidimos que el paisaje es una configuración espiritual y a través de la lenta mirada sentida, el sentimiento hace corresponder al objeto con la imaginación, sin interponer mediaciones intelectuales o emotivas. Podemos también considerarlo una impresión directa, como manifestación del objeto dirigido al sujeto donde uno y otro se unen, en virtud de la fuerza unificadora del «alma», como lo diría Milani.

Al revisar estas posiciones más esencialistas, no debemos olvidar que el paisaje también se puede tocar físicamente y atravesar su fisiología externa. Es cierto que no lo podemos cotejar de forma mecánica, por lo menos no en un sentido espiritual, pero la mirada paisajística requiere un cierto adentramiento corporal además de la mera contemplación.

¹¹ Milani – *Op. Cit.* p. 52.

¹² Simmel – *Op. Cit.*, p. 22.

En este sentido, el filósofo francés Mathieu Kessler en su texto *El paisaje y su sombra*, nos hace pensar en una acción directa: los paisajes no sólo se contemplan, también se caminan. Cuando estamos en la naturaleza no sólo vemos; también tocamos, oímos, olemos, saboreamos y pisamos. La relación directa con la naturaleza no es solo visual, sino que implica diferentes sensaciones y sentimientos en relación a las características del paisaje en cuestión. Quien vive el espacio geográfico, quien lo camina paso a paso, se enfrenta a situaciones que en principio no pudieran parecer armónicas con las sutilezas de la naturaleza, tal es caso del desgaste físico, el cansancio cuando subimos una montaña o simplemente cuando caminamos por kilómetros a cielo abierto. Es decir, la práctica del paisaje no se limita solo a contemplar pasivamente el paisaje. Gracias a la pulsación interior, es que uno se deja permear por las vicisitudes del paisaje, por sus accidentes, develando una relación esencial con él.

En una persona atraída por el autoconocimiento, el paisaje lo posibilita a dar forma a sus pasos, a su camino y a su modo de vida, o sea, quien transita el paisaje con fuerte interés se encuentra más abierto a que el mismo paisaje lo convierta, lo atraviese, o sencillamente lo canse o estimule, lo agote y lo impulse en la búsqueda de sí mismo y de los secretos de la naturaleza.

La vivencia del caminante, el andar en el espacio geográfico que no privilegia ninguno de sus elementos sino la unificación, tiene una relación sin eficacia, sin propósito productivo, sin objetivo que construye la práctica paisajística. La experiencia estética gana cuerpo en sentido amplio por el simple hecho de que el paisajista va respirando, corriendo, oliendo, sudando. Se enriquece con una actitud físicamente activa sin dejar de ser una experiencia internamente transformadora o una percepción activa y contemplativa.

En la actitud del paisajista, tomando al mismo tiempo la visión de Kessler y de Simmel, es importante encontrar el justo medio entre la profunda contemplación interior en los fenómenos de la naturaleza, que a su vez nos manifiestan un susurro de la trascendencia de lo universal y la experiencia del paisaje que se atiene en su belleza en el acto común y cotidiano de estar, andar, correr, saltar, en un espacio geográfico concreto que lo vincula con la condición humana.

Otra perspectiva para abordar el paisaje es a través de la síntesis entre naturaleza e cultura. En el proyecto de investigación *A paisagem como problema da filosofia* a cargo de la profesora Adriana Veríssimo Serrão es estudiado el paisaje desde diferentes líneas dentro de la filosofía. En esta obra se remarca que el paisaje para ser comprendido más ampliamente, es necesario el cruzamiento de otras nociones. La categoría sintética entre naturaleza y cultura es una de estas, es decir, la relación entre lo natural, lo humano y el contexto social. Los paisajes están vinculados a las memorias de las comunidades como sitios excepcionales, o en palabras de Verissimo, «*todas as culturas teriam os seus lugares de eleição, elementos estruturantes da coesão do grupo social, verdadeiros monumentos da história colectiva e referências nos acontecimentos cerimoniais da historia pessoal e familiar*».¹³ Es decir, es importante que el hombre asuma un papel activo, que dentro de su colectividad e socialmente desarrolle ágiles papeles, recite y cuente sus historias e a su vez, también sea un espectador participativo de su propio hacer en los escenarios de los lugares de tradiciones y memoria, que en muchos casos, es la tierra de los antiguos que se crearon con el desarrollo de la cultura.

1.3 ESTÉTICA DE LA ESPIRITUALIDAD EN EL PAISAJE

Diferentes pueblos originarios en el mundo y algunas religiones de épocas más antiguas tenían (algunos todavía lo tienen) un sentimiento muy profundo y arraigado hacia la tierra y la naturaleza. Lo que es más reciente es el gusto por el paisaje porque su creación implicó un cierto alejamiento previo al sentimiento unitario con la naturaleza como un Todo.

Un discutible entendimiento de vida privilegiado en la individualización de las personas y de las colectividades, diluyó en fuerte medida los vínculos y las relaciones originarias, no solo entre las personas, sino también con su entorno natural en beneficio de dudosas realidades egocéntricas. Estas actitudes y formas de pensamiento, perpetuada desde hace tiempo en la cultura de la humanidad es, en gran medida, lo que ha *recortado* los paisajes de la naturaleza. El que la parte se convierta en un todo *independiente* y se contraponga al

¹³ Verissimo Serrão, Adriana (Coord.) – *Filosofia da Paisagem. Uma antologia*. Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, Lisboa 2011, p. 20.

Todo originario termina por ser la falacia moderna y contemporánea de una visión distorsionada sobre la naturaleza y el espíritu humano.¹⁴

Como ya vimos en líneas anteriores, esta situación, en su inicio, se debe a la toma de consciencia porque es cierto que el paisaje tiene en sí mismo sus propios elementos, características y comportamientos, según con la mirada que se vea, y a su vez, sigue estando vinculada al Todo unitario de la naturaleza sin contradicción alguna. O como Simmel recuerda:

Así procedería el acto espiritual mediante el cual el ser humano agrupa una serie de fenómenos y los eleva a la categoría de “paisaje”: sería una visión cerrada en sí misma y sentida como unidad autosuficiente, aunque entrelazada con un espacio y un movimiento infinitamente más extensos, cuyos confines el sentimiento no puede aprehender y que pertenecen a un estrato más profundo, el del Uno divino, el de la naturaleza como el Todo [...] constantemente, los límites impuestos a cada paisaje se ven rozados y disueltos por ese sentimiento de lo infinito, de modo que el paisaje, aunque separado y autónomo, está espiritualizado por esa misteriosa conciencia de su conexión infinita.¹⁵

Gustav Carus, en su segunda carta sobre el paisaje, hace referencia también a esta doble relación con el paisaje. Él, como hombre romántico y creyente con influencia teológica, usa términos religiosos en sus reflexiones, dando más atención a la contemplación visual, sin embargo, no deja de lado la vivencialidad física y corpórea del paisaje, por decirlo de alguna manera, “más activa” del caminante cuando experimenta el caminar hacia la cima de la montaña. Lo dice así:

En la naturaleza libre, que se nos aparece como completamente objetiva, advertimos más bien una vida volcada sobre sí misma calmada, regular, conforme a la ley. La mudanza de los días y las estaciones, el cortejo de las nubes y el basto de los colores de los cielos, el flujo y reflujo del mar, la lenta pero imparable transformación de la superficie terrestre, la erosión de las desnudas cimas de los montes cuyos granos producen al disolverse tierra fértil, el brotar de las fuentes que siguen los trazos de las montañas y acaban por confluir en arroyos y corrientes, todo sigue leyes eternas y calladas a cuyo imperio también nosotros estamos sometidos, cierto, que nos arrastran consigo pese a toda resistencia y que sin duda, al forzarnos con un secreto poder a dirigir la mirada a una esfera enorme, gigantesca, de sucesos naturales, nos apartan de nosotros mismos haciéndonos sentir nuestra pequeñez y debilidad, pero cuya

¹⁴ La visión fragmentada sobre el paisaje, la naturaleza y lo humano donde, una *parte* se convierte en un todo independiente y se contrapone al todo originario, es en gran medida la responsable de muchas dolorosas injusticias sociales e irracionales daños ambientales al planeta. Este tema será tratado en otro proyecto e investigación artística.

¹⁵ Simmel – *Op. Cit.*, p. 9.

contemplación dulcifica al mismo tiempo tormentas interiores y ha de surtir por fuerza en efecto apaciguador. Sube a la cumbre de la montaña, mira las largas hileras de las colinas, contempla el discurrir de los ríos y toda la magnificencia que se abre a tu mirada, ¿y que sentimiento se apodera de ti? Es un tranquilo recogimiento, te pierdes a ti mismo en espacios ilimitados y todo tu ser se aclara y se purifica apaciblemente, tu yo se esfuma, tú no eres nada, Dios es todo.¹⁶

En esta cita, Carus habla sobre la naturaleza, de su ley que la mantiene calmada y regular. Bien sabemos que en algunos casos la naturaleza puede ser todo menos tranquila, como en ciertos fenómenos como las explosiones volcánicas, las tempestades y tormentas, los huracanes. En relación a esta idea, el ensayo de José Quaresma, *Exemplos do que é “sem forma” no juízo sobre o sublime em Kant*, en el apartado *Carácter inalcançável da natureza*, se lee:

Enquanto fenómenos que de alguma maneira nos causam dor e temor, não constituem sublimidade alguma. No entanto, pelo facto de nos submeterem à impossibilidade da sua *compreensão estética*, permitem ao ânimo a possibilidade de encontrar em si (...) uma faculdade de resistência de espécie totalmente diversa, a qual nos encoraja a medir-nos com a aparente onnipotência da natureza.¹⁷

Y más adelante continua:

O fundamento da sublimidade não está pois na natureza, sendo no entanto esta que o despoleta, de forma a que o sujeito da experiência possa sentir um prazer oriundo do alargamento da alma, quando inicialmente era só abalo e desprazer.¹⁸

Tanto Carus como Quaresma nos hablan de una resistencia humana ante el sometimiento del arrastre de las leyes eternas y de la imposibilidad de comprensión estética de los fenómenos de la naturaleza sin embargo, es esta fuerza de resistencia la que nos empuja y *anima* a ver más allá de la tormenta y **hace crecer el sentimiento de placer del alargamiento del alma a través de la contemplación.**

Dice Carus en la cita anterior, que cada acto y fenómeno en la naturaleza que contemplamos sigue esas leyes eternas y silenciosas. Otra vez vemos el factor sutil de la unidad y la permanencia dentro de las mudanzas en el paisaje. Toma mucha relevancia

¹⁶ Carus – *Op. Cit.*, p. 70.

¹⁷ Quaresma, José – *Exemplos do que é “sem forma” no juízo sobre o sublime em Kant*, p. 12 (texto no editado).

¹⁸ *Ibid.*, p. 13.

cuando continúa diciendo, casi como un ecologista del siglo XX, que nosotros, como seres humanos, también estamos dentro de estas leyes universales a pesar de resistirnos – y en ciertos casos hacer mucho estrago – pero si vemos bien, estas normas son benevolentes al hacernos dirigir nuestra mirada hacia algo mucho mayor que nosotros que está reflejado en la naturaleza y apacigua las tormentas interiores.

En la penúltima idea de la pasada cita de Carus, podemos dar cuenta que en la actitud paisajística también está el caminante que sube la montaña, el que recorre, observa y siente el paisaje desde adentro de la naturaleza con todo el cuerpo, sentidos, mente, y llegando a la cima de la montaña, para aquellos que hemos hecho este tipo de travesías en diferentes ocasiones y montañas, podemos tomar como nuestras sus palabras, al referirse a la sensación de tranquilidad en el recogimiento, a la pérdida de uno mismo en la inmensidad de la espacialidad o mejor dicho, un pequeño gran momento en que el yo individual se diluye en el Yo ilimitado.

Otra vez Carus:

Pues cuando digo que el hombre se vuelve consciente de su propia pequeñez al mirar el gran Todo de una Naturaleza tan magnífica, y que al sentir todo en Dios de manera inmediata, él mismo viene incluirse en ese infinito casi como si se desprendiera de su existencia individual. Este desprendimiento no es pérdida alguna, sino ganancia sólo, y al hacerse accesible así a los ojos del cuerpo algo que por lo demás sólo se alcanza a ver espiritualmente, a saber, el convencimiento de la unidad en la infinitud del Todo, al mismo tiempo habrá que captarse también con más nitidez nuestra propia posición, nuestra relación con la Naturaleza.¹⁹

El escritor y artista romántico inglés William Gilpin, en su obra *3 ensayos sobre la belleza pintoresca*, habla sobre la naturaleza y el paisaje de manera similar a Carus, al referirse que existe una luz superior que cubre los elementos de la naturaleza dándole belleza y deleite. La búsqueda de esa belleza nos llevaría al alma, al origen fundamental de toda belleza universal causando que nuestra mente se sienta gratificada.

Gilpin fue pastor anglicano y de igual forma se expresaría en torno a la espiritualidad del paisaje en términos religiosos: «hay razones en todo amante de la naturaleza refleje que ‘la naturaleza no es más que un nombre para el efecto cuya causa es Dios’, [...] pueda orientar

¹⁹ Carus – *Op. Cit.*, p. 76.

su deleite a fines más elevados. [...] La idea de la belleza es por su esencia algo ilimitado que suscita la sensación de la esencia divina en la naturaleza».²⁰

Aquí Gilpin nos dice que el saber mirar vincula los ámbitos estéticos y espirituales para conjugarse en una contemplación interior. El ojo siente la belleza de la naturaleza, el primer sentimiento de lo divino proveniente de la Belleza Universal. Es una estética que transforma al hombre porque sabiéndola mirar, respetar, contemplar, nos puede impulsar a indagar y percibir las escondidas presencias de la Gran Belleza.

Cuando nos conmovemos y admiramos de todo lo que es bello, podemos llegar a sentirnos como si fuéramos mismo infinitos. Adecuados a la naturaleza de la que sentimos formar parte en una renuncia temporal, espacial, objetiva, **aspiramos a perdernos en ella, a transitar de lo visible a lo invisible y de lo invisible a lo visible**, porque la inmersión nos permite volver a un estado de indivisión e identificación con ella, que comprendemos como nuestra propia vida. Se resume a lo universal: *Uno y Todo y Todo y Uno*.

²⁰ William Gilpin - *3 ensayos sobre la belleza pintoresca*. Trad. de Maysi Veuthey. Madrid: Abada Editores S. L., 2004, p. 89.

Capítulo 2. TANTRA SÁDHANÁ Y A LA ESTÉTICA DEL VACÍO COMO FUNDAMENTOS DE LA PRACTICA DEL PAISAJE

El paisaje es aprehendido en el momento en que se comienza a avanzar cada vez más allá de la objetiva representación, hasta descubrir el orden de lo visible en una total disolución del yo. Es esta disolución del yo lo que proporciona dicha plenitud.²¹

Raffaele Milani

Después de haber expuesto algunas ideas sobre la relación paisaje, naturaleza y espiritualidad desde una perspectiva occidental en el capítulo anterior, es importante hacer un complemento y ampliarlo, pero ahora desde la visión práctica e filosófica del Tantra *sáadhaná* y del vacío en el taoísmo.

Estos dos abordajes y corrientes filosóficas tienen muchas similitudes con los conceptos del capítulo uno, específicamente la idea de conexión universal. El Tantra y el taoísmo han desarrollado métodos milenarios seriamente practicados por muchas personas en todo el mundo para el ejercicio de autoconocimiento, de la expansión de la conciencia y la disolución del yo. Siendo así, esta combinación, la occidental y la milenaria, son parte de los fundamentos de la practica paisajística que propongo. En otras palabras, se trata de hacer asociaciones que contribuyan a entender y desarrollar nuestra concepción mental, vivencial y espiritual sobre paisaje y la pintura combinando ideas de la estética del vacío y de la filosofía y practica del Tantra.

Antes de comenzar, quiero mencionar sucintamente la relación entre el paisaje con estas dos visiones ancestrales. Desde mi manera de ver, la práctica de paisaje comienza desde el ejercicio de interiorización en la naturaleza para adquirir un sentir, un entendimiento más amplio, claro sobre los elementos y los fenómenos de ella. Se trata de percibir las sutilezas de nuestras realidades, no solo sensoriales, sino también mentales y espirituales junto con los contextos en relación al paisaje. En este sentido, la mirada introspectiva en la naturaleza no se configura como un acto de aislamiento o negación hacia el mundo que nos rodea, sino muy por el contrario, a través de una práctica intuitiva espiritual, como es la meditación, podemos tener una mayor ligación entre nuestro íntimo estado de ser y el paisaje. Es por

²¹ Milani, Raffaele – *Op. Cit.*, p.19.

eso, que la estética del vacío en el taoísmo y las prácticas espirituales como el *sádhana* Tantra nos amplían el proceso para alcanzar una conciencia más profunda sobre el paisaje.

2.1 TANTRA SÁDHANÁ O EL ESFUERZO POR LA UNIDAD EN EL PAISAJE

En la filosofía del Tantra se dice que las personas anhelan conocimiento verdadero para una directa o indirecta realización. Este deseo humano es innato y es el que mueve hacia una mayor expansión de su existencia. Es una especie de sed por lo infinito. Según el filósofo y maestro espiritual S. S. Anandamurti, esta sed solo puede ser saciada a través de la autorrealización por medio de lo que se denomina *sádhana*, que literalmente quiere decir esfuerzo espiritual sostenido²² o práctica espiritual a través de la meditación.

La primera persona en sistematizar estas prácticas fue el maestro espiritual Sadashiva hace más de 7000 años y le dio el nombre de *Tantra*. La definición de Tantra se encuentra en la frase *tám jádyát tárayet yastu sah tantrah parikiirttitah* que significa «Tantra es aquello que libera a una persona de las ataduras de la estaticidad».²³ El termino Tantra es de origen sanscrito y tiene dos raíces acústicas: *tan* significa «expandir» y *tra* «liberar».²⁴ Es importante aclarar que el Tantra no debe ser confundido con la interpretación distorsionada de prácticas sexuales ni tampoco con una religión. El Tantra es un camino espiritual milenario en el cual existe un proceso práctico que guía a la expansión de uno mismo a través de la meditación y por consecuencia, el practicante eventualmente alcanza la máxima realización de su existencia. Por esta razón, *sádhana* y Tantra son inseparables.

Estrictamente hablando, el aprendizaje puramente teórico no puede ser llamado Tantra porque el Tantra es un proceso de autoconocimiento que se consigue principalmente a través de la constancia y regularidad de las prácticas con un método específico. De esta forma, el conocimiento a partir solo de libros es reconocido y muy valioso, pero es secundario por sus limitaciones. El comienzo de este proceso comienza de lo físico (corpóreo), transita hacia lo psíquico y continua de lo psíquico hacia lo espiritual.

²² *Ananda Marga Dictionary* . Acarya Premamayánanda Avaduta (Comp.). [s.l.], Gurukula Publication, 2004, p. 109.

²³ Anandamurti – *Discourses on Tantra vol. II*. Baglata – Purilia: Ananda Marga Publications, 1994, p. 37.

²⁴ *Ananda Marga Dictionary*, p. 132

Finalmente, como resultado último, eventualmente se es alcanzado la esencia de uno mismo.

El Tantra reconoce la unicidad como fundamento de la cual toda mente y materia están compuestas. La conciencia que todo lo penetra de esta Consciencia Universal nos hace autoconscientes. Nuestro propio sentimiento de existencia es de hecho un reflejo del sentimiento Cósmico de esta existencia infinita.

2.1.1 LA CONCEPCIÓN DEL DHARMA

Una de las importantes contribuciones del maestro Sadashiva es el concepto del *Dharma*, que quiere decir «característica única y particular de cada cosa o ser que lo identifica por su unicidad particular espacial que posee»,²⁵ por ejemplo, la característica particular específica del fuego, que lo hace ser único, es quemar y dar luz. Si el fuego no posee estas características, si estas particularidades estuvieran ausentes, no se podría decir que es fuego. Por lo tanto, podemos decir que el *dharma* es una determinación fundamental en la existencia de cada ser. Según el Tantra lo que sustenta a un ser vivo es su *dharma*.

Los seres humanos pueden ser conscientes de sus grandes particularidades en cuanto otros seres no lo son. La pregunta que surge es ¿cuál es el *dharma* de los seres humanos?

Se dice en el Tantra que el deseo por la búsqueda de la espiritualidad, la sed por tocar la esencia más profunda es el *dharma* de los seres humanos. En lengua sanscrita se dice: «*dhriyate dharma ityáhu sa eva Paramaṁ Brahma*»,²⁶ el *dharma* es lo que sostiene.

¿Qué es esa esencia más profunda?, ¿Qué significa la sed por lo infinito? Todo tiene un límite, pero la sed y el anhelo humano más interior no lo tiene. Con objetos limitados nunca se podrá saciar el hambre ilimitada. A través de intensa investigación y el continuo avance de la cultura, los seres humanos han logrado un grado desarrollo. Se ha adquirido un grande conocimiento a través de las más avanzadas tecnologías, pero aun así, esta sed por el conocimiento no cesa. Lo que quiere decir es que, el ser humano siempre está en búsqueda de algo más, no se satisface. Por lo tanto, es necesario la ayuda de una entidad, que en sí misma sea ilimitada, para saciar esta sed. O como dice Anandamurti, «la mente humana

²⁵ Anandamurti – *Op. Cit.*, p. 9

²⁶ Anandamurti – *Yoga sádhana. The spiritual practice of Yoga*. Calcuta: Ananda Marga Publications, 2010, p. 8.

puede ser deleitada con algunas ideas filosóficas, pero el corazón no será satisfecho de este modo». ²⁷ Esta es la esencia del *dharma*, la intensa búsqueda para alcanzar y lograr la expresión ilimitada.

De alguna forma, se dice, que los seres humanos establecen relaciones débiles con algo meramente teórico. Por eso es necesario establecer relaciones personales más afectivas e identificarse personalmente con aquello que queremos o buscamos. Esta es una de las razones de porqué en la antigüedad (y también hoy en día) los sabios iban a los bosques y a otros lugares naturales en busca de una experiencia más sutil y profunda. Esto dio partida a la contemplación y la práctica del paisaje natural. Se dice, tanto en el Tantra como en el taoísmo, que las verdades últimas están más allá de la comprensión intelectual y solo pueden ser experimentadas a través de la intuición.

2.1.2 CICLO DE LA CREACIÓN

En la filosofía del Tantra existe el ciclo de la creación que explica el origen y sentido del universo. Dice que la *Consciencia Infinita (Brahma)* es la fuente de todo, el principio absoluto y se transforma a sí misma en el universo expresado y es por eso que tiene la capacidad de hacer infinito a los otros. Está compuesto por *Consciencia (Purusa o Shiva)*, la casusa material del universo, la materia prima y *Energía (Prakrti o Shakti)*, fuerza que realiza las cosas con dirección de la consciencia. La energía opera de tres modos distintos, sutil (*sattva*), mutativa (*rajah*) y burdamente (*tamah*), transformando gradualmente la consciencia, de lo más sutil a lo más burdo, y después, de lo más burdo a lo más sutil regresando a su estado inicial. En el taoísmo, a estas tres fuerzas son denominadas *Yin*, *Yang* y *Vacío Intermedio*.

De esta forma, según el Tantra (y también en el taoísmo), se dice que la Consciencia Infinita está manifiesta en absolutamente todo lo que existe a nuestro alrededor sea animado o inanimado. En otras palabras, se podría decir que «todo lo existe es expresión de la Consciencia Infinita». El problema comienza cuando tratamos de entender la idea de Conciencia Infinita con nuestra mente finita limitada, es decir ¿cómo lo finito podría

²⁷ *Ibid.*, p. 11

contener y percibir lo infinito? Es aquí donde la naturaleza, la práctica del paisaje y la meditación tienen un grande sentido y relevancia.

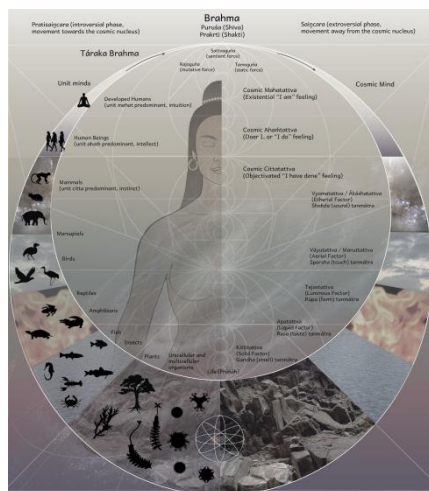


Fig. 1 – Ciclo de la creación según el Tantra.

Para explicar y poner en perspectiva *tántrica* la relación e importancia entre naturaleza, paisaje y meditación es importante regresar al ciclo de la creación que el Tantra propone, figura 1. La Conciencia Infinita no manifestada comienza, por su propio deseo, a expresarse en un proceso hacia lo burdo. Así, las tres fuerzas vibratorias antes mencionadas, dan paso a la creación de la «Mente Cósmica». De ahí surgen los factores fundamentales: *aire, fuego, agua, tierra y éter*. La combinación de ellos más la energía vital llamada *pranah* (o aliento vital en el taoísmo) es posible que surja la vida y la mente individual. Con la mente individual y su *pranah* nacieron las primeras formas de vida más rudimentarias, las unicelulares seguidos de los policelulares.

De esta forma, la Consciencia Cósmica, por si misma transformada en su máxima expresión densificada como materia solida *inerte*, comienza una segunda parte del mismo proceso evolutivo: la vida hacia una mayor consciencia expandida. Esta parte del ciclo está en grande consonancia con la teoría del origen y evolución de las especies del científico naturalista Charles Darwin, por lo cual, no me detendré en mayores explicaciones, sin embargo, es importante enfatizar que a partir de este *momento creativo*, la evolución de la vida, en términos biológicos y psíquicos, va progresivamente de un estado simple a otro más complejo y con mayor consciencia reflejada.

El Tantra nos dice que en la última fase de este ciclo de la creación, antes de llegar nuevamente a la Consciencia Infinita, se encuentra el ser humano desarrollado. Es decir, nos encontramos a *un paso* de alcanzar el desiderátum supremo, o en otras palabras, la *Bienaventuranza Infinita*. Alcanzar esta meta espiritual no es algo sencillo, de hecho, requiere un grande esfuerzo. Como mencionaba antes, estamos tratando de alcanzar lo infinito con una mente finita, por tanto, ¿cómo poder hacer esto?, ¿cómo es posible que la esencia intrínseca, el *dharma*, sea anhelar lo infinito, si contamos con un cuerpo y una mente finita?

2.1.3 PAISAJE INTERNO

Se trata de mantener un esfuerzo constante por expandir nuestra conciencia a través de nuestra mente. Es decir, *el objetivo es la Conciencia Pura y no la mente*. Esta máxima auto-realización va más allá de la mente y del intelecto. Por tanto, todo ejercicio que nos ayude a despertar y elevar nuestra conciencia hacia algo mayor que nuestro pequeño yo, será un camino pertinente.

La observación estética, la vivencia cotidiana y la contemplación profunda en la vastedad de la naturaleza es un excelente recurso para esto. La asociación de nuestro ser y mente con algo mucho mayor como es la naturaleza con todos sus elementos en conjunto, cielos, nubes, aire, lagos, arboles, tierras, entre otros, nos ayuda en grande medida a que nuestra mente individual se comience a identificar y reconocer con la Mente Universal. Es decir, el *yo individual* comienza a ser atraído por el *Yo Universal*. Se trata de la comprensión de la naturaleza con espíritu del ser humano siendo que esta no será el objetivo, como ya se dijo antes.

La adecuada meditación transforma y guía la mente hacia la Conciencia Infinita de manera directa. La consciencia se expande hacia un estado sin condicionamiento. El ser y la mente, por consecuencia, se liberarán del ego limitador y se fundirán con la Conciencia Universal progresivamente. Por lo tanto, la individualidad cede espacio para el sentimiento de unificación con todo su entorno.

Podemos decir que la percepción y contemplación en la naturaleza, junto con una práctica introspectiva de unificación con el Todo - la meditación, son prácticas idóneas para vivir y

penetrar en los secretos de la Conciencia Infinita reflejados en la naturaleza, espacio fundamental para configurar procesos de paisaje.

2.2 ESTÉTICA DEL VACÍO EN LA PINTURA DE PAISAJE

A partir de la obra de François Cheng, *Vacío y Plenitud*, hice un estudio y análisis en torno a los fundamentos filosóficos del vacío y su aplicación práctica en la pintura de paisaje. Veamos.

El vacío es un concepto de vida fundamental en el funcionamiento del sistema de pensamiento oriental, específicamente del *Tao* (*Dao* – camino). Además del contenido filosófico y religioso que implica, concede directrices para un conjunto de prácticas significativas en la poesía, la música, la pintura entre otras disciplinas.

El vacío no es algo vago e inexistente, sino es un elemento con excelencia dinámica y activo. Está ligado a la idea de los alientos vitales²⁸, al principio de la alternancia y al concepto del *Yin* y del *Yang*. Constituye el lugar por excelencia donde se operan las transformaciones y donde lo lleno puede alcanzar la verdadera plenitud. Al introducir discontinuidad y reversibilidad en un sistema determinado, permite que las unidades componentes del sistema superen la oposición rígida y el desarrollo en un sentido único. Según el taoísmo, en el vacío, el hombre encuentra la posibilidad de conocer todo el universo que lo envuelve.

En la pintura, el vacío se ve representado como el espacio no pintado. Puede ocupar gran parte de la superficie de la tela o papel. El vacío no es una presencia inerte, más bien se podría decir que son los alientos vitales quienes lo recorren y de esta forma enlazan el mundo visible a un mundo invisible. En las áreas mismas pintadas en un paisaje, en lo visible, por ejemplo, entre la montaña y el agua, circula también el vacío representado por la nube²⁹ (figura 2).

²⁸ Los alientos vitales es la energía vital que fluye internamente en todos los seres y en el universo. También se le ha denominado como *Chi* en China o *Pranah* en India.

²⁹ François Cheng – *Vacío y Plenitud, el lenguaje de la pintura china*. Trad. de Amelia Hernández y Juan Luis Delmont. Barcelona: Ediciones Siruela, 2013, p. 70.

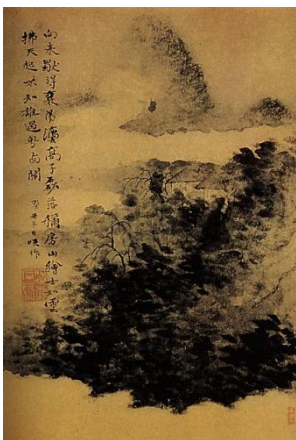


Fig. 2 – SHITAO, *Entre montaña y río, no lejos de la montaña Huang*, 1667.

Gracias al vacío entre ambas, montaña y agua, están en una relación armónica orgánica y fluida. El pintor, con el vacío intermedio, crea la impresión de que la montaña puede, de manera mental y pictórica, entrar en el vacío para diluirse en agua y a la inversa también, el agua, pasando por el vacío, puede convertirse en montaña. De tal forma, montaña y agua ya no son percibidas como elementos desasociados, opuestos e inmóviles, sino que encarnan la dinámica de lo real. En este mismo sentido, en el campo pictórico, también se observa la vinculación, por una parte, entre el hombre-paisaje plasmado en una tela y por la otra, entre el espectador-cuadro (con todo y contexto), es decir, puede haber una comunión dinámica entre estos factores gracias a la sensibilidad aliada al vacío.

A través de procesos de introspección en las practicas taoístas, acontece la transformación individual y colectiva en la cual cada persona puede realizar plenamente su propia existencia, su alteridad y con ello alcanzar la plenitud. En China, la pintura es parte tanto de estos procesos intuitivos y de observación aguda como también toma parte de una filosofía en acción. De esta forma es considerada como una práctica sagrada porque es un componente para la auto-realización total del hombre, incluyendo su parte más inconsciente y espiritual.

El vacío se volvió una clave para una vida práctica porque no proporciona una explicación, (aun cuando, verificando por la experiencia milenaria, haya nacido de una intuición fundamental), sino una comprensión, un entendimiento y una sabiduría que propone una forma de vivir.

2.2.1 LA CONCEPCIÓN DEL VACÍO

Se dice en el tao que antes de todo, antes del cielo y la tierra, está el no haber, la nada, el vacío (o la Consciencia Infinita Pura no manifestada en el Tantra). Se emplea cuando se trata de calificar el estado originario hacia el cual todo ser tiende, o sea, el estado de la existencia más esencial, de origen primordial. Vinculado al aliento, que es espíritu y materia al mismo tiempo, principio de vida y vida realmente encarnada, el vacío es a la vez estado supremo del origen y elemento central en el mecanismo del mundo de las cosas y objetivo final. Por esta razón el *Vacío Supremo* pasó a ser el término usual para designar el vacío.

El viejo maestro y filósofo chino Laozi, a quien se le atribuye el escrito *Dao De Jing*, obra fundamental del taoísmo, escribió en dicha obra «su nombre no es conocido, su denominación es la vía; a falta de nombre verdadero, se denomina grande. Siendo grande, fluye; fluyendo, va siempre más lejos; cuando se ha ido lejos, cumple al fin el regreso».³⁰

Continúa diciendo:

Una cosa hecha de una mezcla estaba antes del cielo-tierra, Silenciosa, ¡ah si,! Ilimitada ciertamente. Reposa en si misma inalterable, y gira sin falta ni desgaste. Se puede ver en ella la madre de todo lo que está bajo el cielo. Su nombre no es conocido; su denominación es la vía. [...] Se califica de forma lo que no tiene forma y de imagen de lo que no es imagen.³¹

El vacío es el factor originario que garantiza en cierto modo la eficiencia de su papel funcional; y a la inversa, ese papel funcional que rige todas las cosas prueba justamente la realidad del vacío primordial. Es decir, el funcionamiento de las cosas, por ejemplo, los ciclos de la naturaleza, como el ciclo del agua o los ciclos reproductivos de las especies, tienen una eficiencia funcional para la preservación, el equilibrio y la continuidad de la vida de los seres y del planeta. Esto hace ver, el vacío como partícipe de lo fenoménico o el vacío que estructura el uso.

³⁰ Cita de Laozi por François Cheng en la obra ya referida, p. 94.

³¹ *Ibid.*, p. 80.

El vacío no solo está en la plenitud, la bienaventuranza, también permite que todas las cosas alcancen su verdadera plenitud.³² En el orden del mundo expresado, el vacío tiene una representación concreta en el paisaje, específicamente en la figura del valle. Este es el hueco que aparentemente vacío que hace crecer, nutre todas las cosas y en gran parte debido a su relación con el agua, lluvia, río, lago. El agua, al igual que los alientos, penetra por doquier y todo lo anima y lo vitaliza.

El Tao originario es concebido como el vacío supremo de donde emana el Uno, que no es otra cosa que el aliento primordial. Este Uno genera al dos, encarnado por los dos alientos vitales que son el *Yin* y el *Yang*. El *Yang* como fuerza activa (o *Shakti* en el tantra), y el *Yin* como suavidad receptiva (o *Shiva*), rigen con su interacción los múltiples alientos vitales. Desde la visión taoísta, existe un tercer factor fundamental que representa la combinación de los alientos vitales ying y yang: el vacío intermedio. Este es también un aliento que procede del vacío originario y de él saca su poder creativo y vital. El vacío intermedio es necesario para el funcionamiento armonioso del par *yin- yang* porque atrae a estos dos alientos vitales y los sume en el proceso de devenir recíproco. Sin el vacío intermedio, el *yin* y el *yang* estarían en una relación fija de oposición; serían sustancias estáticas. El vacío intermedio habita también en todas las cosas; al proveerles aliento y vida, las mantiene en relación con el Vacío Supremo, permitiendo que accedan a la transformación interna y a la plenitud bienaventurada.



Fig. 3 – Símbolo que representa el *Yin Yang*.
El negro representa el *Yin* y el blanco al *Yang*.

³² Recordemos, desde la perspectiva del Tantra, la *Consciencia Infinita* se transforma a sí misma y por esa razón puede hacer infinito a los otros.

El hombre, el cielo y la tierra forman tres elementos especiales en el universo. Aunque es un ser específico, el hombre reúne en él las virtudes del cielo y de la tierra. Para su propia realización, le corresponde conducirlas con armonía. Los taoístas que desean ante todo sincronizarse al movimiento de la naturaleza y del cosmos, hablan del corazón, de la mente humana porque lo que garantiza ante todo la comunión entre el hombre y el universo es el hombre como ser, no solo de carne y hueso, sino de alientos y espíritu que posee el vacío.

Zhuangzi, uno de los fundadores del taoísmo, dice:

A su virtud cuando está acabado, el ser creado posee un cuerpo organizado. Este cuerpo preserva el alma. Alma y cuerpo están sometidos a sus propias leyes. Es lo que le llaman naturaleza innata. Quien perfecciona su naturaleza regresa a su virtud originaria. Quien alcanza su virtud originaria se identifica con el origen del universo, y por él, con el vacío.³³

Mediante el vacío, el corazón del hombre puede convertirse en la regla o en el espejo de sí mismo y del mundo, pues al poseer el vacío y al identificarse con el vacío originario, el hombre es la fuente de las imágenes y de las formas. Por esta razón se dice que el pintor paisajista, ligado conscientemente con el vacío, puede transmitir, por medio de la representación e interpretación, las formas esenciales del paisaje. Él percibe el ritmo del espacio y del tiempo, domina la ley de la transformación.

Si la vida humana es un trayecto en el tiempo, es necesario realizar en su transcurso lo que se le llama el «regreso» a través de una práctica introspectiva profunda. El regreso no es considerado como una etapa sólo posterior, es un proceso simultáneo al trayecto, al camino, y en cierta forma, el regreso es el camino en sí. Preguntaba un taoísta, ¿Cómo es posible, en el orden de la vida, sumirse en el proceso del devenir y del crecimiento, que significa necesariamente alejamiento y particularización, y a la vez consumir el regreso (hacia el origen)? Por medio de la mirada interior.

³³ Cita de Zhuangzi por François Cheng en la obra ya referida, p. 91.

2.2.2 EL VACÍO EN LA PINTURA

Por espiritual no se entiende una pintura de temas religiosos, sino una pintura que tiende de por sí a convertirse en espiritualidad. La espiritualidad es algo innato en la naturaleza humana. La búsqueda activa y metódica de la esencia más profunda a uno es lo que generó las practicas introspectivas milenarias universales como el Tao, que como mencionamos antes, es un camino para el encuentro con la plenitud a través del Vacío Supremo.

Recordemos primero la importancia de la cosmogonía, en la medida en que «la pintura no busca ser un simple objeto estético, sino que tiende a convertirse en un microcosmos que vuelve a crear, de igual manera que el macrocosmos, un espacio abierto donde la verdadera vida es posible».³⁴ El espíritu del universo será percibido, existirá un estado de comunión. De ahí la primacía otorgada a la noción del aliento. Si el universo procede del aliento primordial y solo se mueve gracias a los alientos vitales, estos mismos alientos han de animar a los trazos y manchas de la pintura y la falta de aliento es la marca por excelencia de una pintura con poca fuerza.

Aquí es importante señalar el paralelismo del concepto milenario taoísta sobre el Vacío Supremo que el pintor ruso Kazimir Malevich desarrolló y profundizó ampliamente a su propia manera, sin usar el mismo término. Él se refería al sentido de la no objetividad. Malevich llamó a esta visión *suprematismo* (término que deriva del latín *supremus* – lo más grande), o el mundo sin objeto, la realidad de una total ausencia del objeto, es decir, pictóricamente representa el Vacío Supremo. En palabras del filósofo francés Jean-Claude Marcadé se lee: «*It is the experience of art that led Malevich to a new abstraction, that of the retreat of things toward the invisible zone of their provenance, from which is revealed 'the essence of unchanging nature in all of its changing phenomena'*». ³⁵

El filósofo, Emmanuel Martineau, a su vez dice:

The 'pictorial mission' of Supramatism is to 'allow nature' to 'proceed' rhythmically to the diversity of its 'states' and allow each of these 'states,' through the miracle of color and technique, to reincarnate into the new things that are nonobjective and restful in their 'spirit', whether statically or dynamically.³⁶

³⁴ *Ibid.*, p. 132.

³⁵ Cita de Jean-Claude Marcadé en el ensayo *Malevich, painting, and writing: on the development of a suprematist philosophy* en la obra Matthew Drutt et al. – *Malevich: suprematism*, Guggenheim Museum Publications, 2003 New York, p. 40.

³⁶ Cita de Emmanuel Martineau por Jean-Claude Marcadé – *Ibid.*, p. 41.



Fig. 4 – Malevich. *Pintura suprematista*. 1917 -1918 Óleo / tela. 97 x 70 cm. Museo Stedelijk.

En las citas anteriores vemos que la idea de representar el mundo sin objeto como Malevich propone, «presentar» lo invisible, es lo que también el concepto del *yin-yang*, en su aplicación a la pintura propone, no en su acepción de polaridad (cielo-tierra, montaña-agua, lejano-cercano), sino en lo que respecta a las leyes internas o líneas internas de las cosas. Por ejemplo, vemos en *Pintura suprematista* de Malevich (figura 4), la pintura ya no se conforma con reproducir el aspecto superficial y externo de las cosas, sino que busca una nueva abstracción al encuentro de una realidad no objetual que descansa en el espíritu y donde el aliento primordial guía los trazos y manchas hasta crear una nueva forma.

Por su parte, similar a Malevich, el pintor y teórico de paisaje, Zong Bing, del periodo de las seis dinastías en China, (siglos IV- VI), en relación a la representación lo invisible a través de las formas afirma: «el espíritu no tiene forma propia; cobra forma a través de las cosas, se trata entonces de trazar las líneas internas de las cosas mediante pinceladas habitadas por la sombra y la luz. Cuando las cosas son así recibidas adecuadamente, se convierten en representación de la verdad misma»³⁷ (figura 5).

³⁷ Cita de Zong Bing por François Cheng en la obra ya referida, p. 133.



Fig. 5 – Zong Bing.

Sin el vacío, en pintura lo mismo que en el universo, no circularían los alientos, no operaría el *yin-yang*. Sin él, la pincelada, que implica volumen y luz, ritmo y color, no podría manifestar todas sus virtualidades. Así, en las relaciones de un cuadro, el vacío interviene en todos los niveles, desde las líneas básicas, el resto de la composición, hasta la mirada atenta del observador. El vacío es el signo de los signos, que asegura al sistema pictórico su profundidad y su unidad.

El vacío-lleno no es una oposición tan solo formal, tampoco un procedimiento para crear la profundidad en el espacio. Frente a lo lleno, el vacío constituye una entidad orgánica, se convierte en el motor de todas las cosas, interviene en el seno mismo de lo lleno, inyectando en él los alientos vitales. Por su acción, rompe el desarrollo unidimensional, suscita la transformación interna y genera el movimiento circular, es decir la pintura no se queda dentro de la tela o papel, sino que sale para la mente del observador recreando un otro imaginario que fortalece el vínculo con el vacío. La realidad del vacío se ha de comprender, efectivamente, a partir de una concepción original del universo, de tipo organicista y por medio de las prácticas de meditación.

2.2.3 ALGUNAS CONCEPCIONES DE LA PINTURA DE PAISAJE Y EL VACÍO

PINCEL- TINTA. La pincelada, por su unidad interna y su capacidad de variación, es una y múltiple. Encarna el proceso por el cual el hombre que dibuja se suma a los gestos de la creación. El acto de trazar, la pincelada corresponde al acto mismo que saca lo uno del

caos, que separa el cielo y la tierra. Su objetivo está en el discernir la *línea interna* de las cosas, así como los alientos que las animan. La pincelada solo funciona plenamente gracias al vacío. Deben animarla los alientos y el ritmo, pero ante todo el vacío debe precederla, prolongarla y aún, atravesarla.

La tinta negra, con sus infinitos matices, es por sí sola, recurso suficiente para que el pintor encarne con ella todas las variaciones de color que ofrece la naturaleza. La tinta está asociada al pincel porque, aislada, no es más que materia virtual a la que solo el pincel puede dar vida. Es el pincel para generar sustancia y forma; la tinta para fijar colores y luz. La pincelada no es una línea sin relieve ni el simple contorno de las formas.

El pintor chino, de la dinastía Song (960 – 1279), Su Dongpo dice:

Montaña roca, bambú, árbol, rizos del agua, nieblas y nubes, ninguna de estas formas de la naturaleza tiene forma fija; en cambio, cada una tiene una línea interna constante. Ella debe guiar al espíritu del pintor. Por lo grueso y por lo fino de su trazo, lo concentrado y lo diluido, la presión y la pausa, la pincelada es la forma y matiz, volumen y ritmo; encierra la densidad que se basa en la parquedad de los recursos, la totalidad que abarca las pulsiones mismas del hombre. La ejecución de un cuadro es instantánea y rítmica.³⁸

Según los pintores taoístas, la ejecución de un cuadro se hace en la medida de lo posible de manera espontánea y sin retoques. El artista cuida al pintar el ritmo de sus gestos a fin de no *romper el ritmo*. Semejante concepto de ejecución pictórica supone, desde luego, que el pintor dominé de antemano la visión de conjunto y los detalles concretos de lo que ve al pintar. Es decir, debe tener un adiestramiento riguroso en la observación de los elementos de la naturaleza. Este modelo de observación está fuertemente ligado a la mente cultivada por el vacío. Lo que significa, como se mencionaba anteriormente, no se procura una representación meramente externa, sino que se busca los trazos internos del modelo. Al respecto, Su Dongpo, afirma lo siguiente: «antes de pintar un bambú hace falta que crezca en el interior de uno mismo. Entonces, el pincel en la mano, la mirada concentrada, la visión aparece ante los ojos»³⁹

La ejecución, instantánea y rítmica, se vuelve entonces proyección de las figuras del mundo exterior e interior del artista en un tiempo determinado. El gran pintor paisajista y teórico,

³⁸ Cita de Su Dongpo por François Cheng en la obra ya referida, p. 137.

³⁹ *Ibid.*, p. 140

Shitao, dice que la pincelada única es la línea que une al espíritu del hombre con el universo; la pincelada, al mismo tiempo que revela las pulsaciones irresistibles del hombre, permanece fiel a lo real, (figura 6).



Fig. 6 – SHITAO, *Patos en el río*. 1699.

FORMA – VOLUMEN. En la representación de las formas mediante la pincelada, una noción importante es la del *invisible-visible*. El artista debe cultivar el arte de no mostrar todo, a fin de mantener el aliento vivo y el misterio intacto, esto es posible por la interrupción de las pinceladas (las pinceladas muy apretadas entre sí ahogan el aliento), y por omisión parcial o total de las figuras del paisaje. El cielo y las nubes son ejemplo claro para esto, pero también las diferentes capas de la pintura en una tela, comenzando desde las bases, se puede ir mostrando lo *visible - invisible*, lo inacabado. Al respecto el pintor Zhang Yanyuan, de la dinastía Tang (618 -907), afirma:

En pintura, se debe evitar la preocupación por llevar a cabo un trabajo demasiado aplicado y demasiado acabado en el dibujo de las formas y la noción de los colores, como exponer demasiado la técnica, privándola así de secreto y halo. Por eso no hay que temer lo inacabado sino más bien lamentar lo demasiado acabado. Porque lo inacabado no significa obligatoriamente incumplido, pues el defecto de lo incumplido reside precisamente en el hecho de no reconocer una cosa suficientemente acabada.⁴⁰

Al pintar un elemento del paisaje, no toda la forma está representada a través de las pinceladas, es decir hay una interrupción de trazos pero no de aliento vital, o sea, las formas pueden ser discontinuas, pero no el espíritu. Li Rihua, de la dinastía Ming (1368 – 1644) dice:

En pintura es importante saber retener, pero también saber dejarse llevar. Saber retener consiste en rodear el contorno y el volumen de las cosas mediante pinceladas. Sin

⁴⁰ Cita de Zhang Yanyuan por François Cheng en la obra ya referida, p. 152.

embargo, si el pintor utiliza trazos continuos o rígidos, el cuadro quedará privado de vida. En el trazado de las formas, aunque el objetivo sea llegar a un resultado plenario, todo el arte de la ejecución reside en los intervalos y las sugerencias fragmentarias de forma que permanezcan en ese estado de devenir, entre ser y no ser. De ahí la necesidad de saber dejarse llevar.⁴¹

Como se puede ver, en el paisaje es importante que se incluya lo invisible y lo visible. Todos los elementos de la naturaleza que parecen inacabados están en realidad ligados al infinito. Se trata de una presencia sin forma, pero dotado de una inefable estructura interna. Para integrar lo infinito en lo finito, para combinar lo visible con lo invisible, es imprescindible que el pintor sepa sacar partido del juego *lleno-vacío* (el pincel) y del *concentrado-diluido* (la tinta). Las diferentes capas de pintura, sean opacas o con algún grado de transparencia, la acción de *quitar* pintura por diferentes medios y herramientas, o simplemente las áreas inacabadas, hacen de la pintura presentar lo invisible, y como se mencionaba antes, dependiendo del *trazo – pincelada*, el valle y la nube son dos elementos importantes que van a representar el vacío y lo *visible-invisible*.

YIN – YANG (OSCURO- CLARO). En pintura, el *yin-yang* es tomado en un sentido muy preciso: atañe a la acción de la luz, la cual se expresa con el juego de la tinta. Por acción de la luz se entiende, no solo el contraste *claro-oscuro* que hace ver todas las cosas, sino todo lo que la luz gobierna: atmosfera, tonalidad, modelado de las formas, impresión de distancia, etc. Por juego de la tinta se comprende ante todo la tinta negra y sus diferentes valores tonales, densidades y saturaciones que se utiliza en la pintura monocromática o con paletas reducidas.

La pintura china privilegió la tinta en detrimento de los colores porque la tinta, por una parte, debido a sus contrastes internos, es decir los diferentes valores tonales, parece lo suficientemente rica para expresar los infinitos matices de la naturaleza circundante y de la naturaleza interior humana. Por otra parte, porque al combinarse con la pincelada, ofrece una unidad entre el dibujo y la pintura ya que sus endebles límites son difuminados y como resultado solo queda el paisaje. Desde este punto de vista, al usar la tinta, el paisajista no se propone tan solo reproducir y copiar los efectos de la luz, sino que sobre todo representar la esencia de la luz desde su fuente de origen. De esta forma, la mirada del paisajista se

⁴¹ Cita de Li Rihua por François Cheng en la obra ya referida, p. 154.

envuelve en la naturaleza, de modo que, tras la lenta asimilación de los fenómenos externos, los efectos de la tinta que van apareciendo no son más que la expresión sutil de su mente.

En relación a las densidades de la tinta, lo que se le llama *sin-tinta* no carece por entero de tinta, sino que es una prolongación del concepto de tinta *seca-diluida*. Mientras *seca – diluida* se halla aun marcada por lo lleno, *sin-tinta* está vacía del todo. También existe un estado intermedio, que consiste en sugerir el vacío con lo lleno, ¿cómo se consigue esto? Además del grande adiestramiento en la observación, como ya ha sido comentado antes, son los elementos montaña y agua, vapor y sombra de los nublados, los que hacen la mudanza, tan pronto como aparecen se desdibujan. Es decir, el movimiento del vapor por las crestas de las montañas, fugaz y etéreo, dibujan y desdibujan contornos y planos, lo que funciona como veladura, de vacío con lo lleno. Alternando vacío y lleno, agotamos las potencialidades de la tinta. Al *pincel-tinta* le es cosa fácil pintar lo visible, lo lleno, pero le es más arduo representar lo invisible, el vacío.

El pintor Tang Yifen, de la dinastía Qing (1644 – 1911), afirma lo siguiente en relación al vacío y a las bases de color en los papeles:

La tinta estallada genera un sabor infinito; el color, cuando se usa claro, genera la no huella. Se intenta variar los colores para romper la monotonía, pero ¿se sabe acaso que un color único puede cambiar hasta el infinito? ¡Y cuán superior aún es la belleza inefable del estado sin color! De las clases de tinta: la negra y la blanca para deslindar lo claro y lo oscuro del paisaje; la seca y la mojada para sugerir el colorido matizado y la graciosa frescura del paisaje; la concentrada y la diluida para recalcar la distancia los relieves del paisaje. En un paisaje, el lado luminoso de las montañas y las rocas, la superficie de un terreno en pendiente, las extensiones del agua, el cielo inmenso, el vacío que habitan solo las nubes y vapores, todas estas cosas las puede sugerir el color original del papel.⁴²

MONTAÑA – AGUA. Para los pintores taoístas, la montaña y el agua constituyen los dos polos de la naturaleza, están cargados de un fecundo significado. Por la riqueza de su contenido, por la relación de contraste y de complementariedad que mantienen, montaña y agua se convierten en las figuras principales de la transformación universal. Estos dos elementos hacen relaciones entre las virtudes de la naturaleza y las virtudes humanas. De la observación de la naturaleza nacieron diferentes prácticas espirituales que ayudaron al

⁴² Cita de Tang Yifen por François Cheng en la obra ya referida, p. 154.

cuerpo y la mente a sincronizarse con el flujo cósmico. No se trata de un simple simbolismo naturalista, pues lo que buscan en estas correspondencias es la comunión a través de la cual, el hombre invierte la perspectiva interiorizando el mundo exterior, y así comenzar con el sentimiento de paisaje.

Así, el paisaje ya no se halla delante, sino que es visto desde el interior y se transforma en las expresiones mismas del hombre. De ahí es que surge la importancia otorgada también a las actitudes, los gestos y las relaciones mutuas, cuando se trata de pintar diferentes grupos de árboles, montañas o de rocas. En este sentido, pintar la montaña y el agua es retratar al hombre, no tanto su retrato físico, sino más bien su ritmo, su proceder, sus tormentos, sus contradicciones, sus temores y alegrías, su espíritu. Por lo tanto, la montaña y el agua no deben ser tomados como simples términos de comparación o puras metáforas, pues ellos encarnan las leyes fundamentales del universo macrocósmico, que a su vez mantienen fuertes vínculos orgánicos con el microcosmos en el hombre.

En la práctica del paisaje no se puede dejar de acudir a la montaña para ver la anchura del mundo y no se puede menos, que acudir al agua para ver la grandeza del mundo. La montaña tiene que aplicarse para que se revele el flujo universal; el agua ha de aplicarse a la montaña para que se revele el abrazo universal. Si no se expresa esta relación recíproca de la montaña y del agua, nada puede explicar este flujo universal.

HOMBRE – CIELO. Esta relación entre los llenos (los elementos pintados) y los vacíos (el espacio circundante) implica en realidad otra relación esencial: la que existe entre tierra y cielo. Si *montaña-agua* representa los dos polos terrestres, la tierra, en tanto unidad viviente, se sitúa a su vez con respecto al cielo. Entre el cielo y la tierra está presente el hombre, naturalmente más vinculado con la tierra, pero con una mirada siempre hacia el cielo, como es la mirada del paisajista.

En la mirada del paisajista-pintor, a la par que pone su percepción en las cosas, debe atender a las leyes fundamentales de lo real. La disposición mental de los elementos en un cuadro, es decir, la organización interna de un cuadro, no obedece a una disposición subjetiva o arbitraria. La idea es que la pintura recrea y da unidad a un universo nacido del aliento primordial y del espíritu del pintor. El cuadro con esta unidad respira como una estructura orgánica porque lo lleno está plenamente habitado por el vacío que circula

libremente a través de las formas y los trazos de brumas, nubes, humo y alientos invisibles que dan el carácter de constante transformación.

PERSPECTIVA. La estructura y composición orgánica en la pintura de paisajes tiene diferentes características. Una de ellas es su perspectiva. Algunas veces recibe el nombre de aérea y se trata de una perspectiva doble porque por lo general, el pintor se halla sobre una altura y tiene una visión de pájaro observando atentamente la totalidad del paisaje. Al mismo tiempo pareciera que se mueve a través de la pintura y se va amoldando al ritmo de un espacio dinámico y contempla las cosas de lejos, de cerca y desde diferentes lados.

El movimiento de alejamiento y acercamiento en el espacio es un movimiento cíclico que va y vuelve. La perspectiva y la mirada se transforman en la relación sujeto y objeto. El sujeto se proyecta hacia fuera, y el afuera vive en el paisaje interior del sujeto.

Con el recorrido del paisaje, tanto en la naturaleza como en la en pintura, y con la perspectiva doble antes mencionada, es importante hacer una segunda vinculación con el concepto de microcosmos-macrocosmos. El pintor busca crear un espacio *comunitario* donde el hombre, mismo como creador, pero también como espectador, se une a la corriente vital. De esta forma, más que un objeto que ha de ser mirado, la pintura se convierte en algo para ser vivido. La perspectiva doble de la que acabamos de hablar traduce el deseo del artista universal, por un lado, vivir la esencia toda del universo y por el otro, realizarse a través de ello.

Al respecto el pintor Gou Xi, de la dinastía Song, dice: «hay paisajes pintados que atravesamos o que contemplamos; otros en los que podemos pasear; otros también en los que quisiéramos permanecer vivir. Todos esos paisajes logran un grado de excelencia. No obstante, aquellos en los que quisiéramos vivir son superiores a los demás».⁴³ Y continúa diciendo: «la pintura debe suscitar en quien la contempla el deseo de estar en ella; y la impresión de lo maravilloso que genera la rebasa, lo trasciende».⁴⁴

La tradición de la pintura china, en relación con la espacialidad, distingue tres distancias lejanas:

⁴³ Cita de Gou Xi por François Cheng en la obra ya referida, p. 176.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 176

1. Distancia profunda. Es la más empleada. El espectador se halla sobre una altura desde la cual tiene una vista empinada e panorámica sobre el paisaje.
2. Distancia elevada. Se utiliza en un cuadro vertical. El espectador está situado sobre un nivel relativamente bajo y mira hacia arriba. En consecuencia, el horizonte dominante del cuadro es poco elevado, y la mirada del espectador sigue el escalonamiento de las alturas representadas por diferentes filas de montañas superpuestas, de tal modo que cada fila constituye de por sí un horizonte.
3. Distancia plana. Desde una posición cercana, la mirada del espectador se extiende con toda la libertad al infinito.

Las distancias que están entre cada grupo de montañas están separadas por vacíos, de tal manera que el espectador, invitado a penetrar mentalmente en el cuadro, tiene la impresión de dar un salto de una montaña a otra. Salto cualitativo pues estos vacíos tienen precisamente la función de sugerir un espacio no medible, nacido del espíritu o del sueño. La jornada del espectador a través del paisaje se transforma en una jornada espiritual, que lo lleva a la corriente vital del macrocosmos.

EL VACÍO HACIA LA BIENAVENTURANZA. El vacío trasciende el universo pictórico llevándolo hacia la unidad originaria. Concebir el papel «virgen» como el vacío originario con el que todo comienza, es lo que transforma el acto de pintar en el acto de imitar, no los espectáculos de la creación, sino los gestos mismos del «creador». El pensador Zheng Xie dice que el cuadro está sobre el papel, ciertamente; también está fuera del papel y lo invisible lo prolonga y purifica.

El paisajista pintor busca ante todo traducir el tiempo vivido en espacio viviente, animado por los alientos y donde se desenvuelve la verdadera vida. En el desarrollo del cuadro, el vacío introduce la discontinuidad interna, y con la vinculación de las relaciones interior-exterior, lejano-cercano, manifiesto-virtual, comienza el proceso reversible del regreso al origen el cual significa la plenitud que brota sin cesar.

El artista Wang Yu dice «el vacío puro, ese es el estado supremo hacia el cual tiende todo artista. Solo puede alcanzarlo cuando lo percibe primero en su corazón»,⁴⁵ sin embargo, el

⁴⁵ Cita de Wang Yu por François Cheng en la obra ya referida, p.184.

vacío no se manifiesta y no se produce sino por la plenitud - bienaventuranza que es realizada a través de la meditación. Así, como decíamos al inicio de este capítulo, es la práctica de la *sádhaná* (meditación), la vivencia de la naturaleza y las premisas filosóficas sobre el vacío, lo que fundamenta la práctica del paisaje.

Capítulo 3. ANANDA KALYANI. EVOCAR EL PAISAJE.

En este tercer y último capítulo quiero articular ideas de los capítulos anteriores con el cuerpo de pinturas de paisaje que desarrollé a partir de un lugar específico en Portugal. Se trata, pues, de observar y profundizar en las ligaciones que, primeramente, acontecen desde las experiencias vividas en el lugar geográfico en cuestión, seguido del trabajo de taller, y finalmente, lo que sucede cuando este trabajo es expandido en un espacio expositivo. Todo este proceso es apoyado y correlacionado con varios aspectos sobre el paisaje, la naturaleza y la espiritualidad, anteriormente abordadas.

3.1 ANANDA KALYANI



Fig. 7 – Entrada a Ananda Kalyani

La Unidad Maestra *Ananda Kalyani*⁴⁶ es un proyecto en continuo desarrollo que inicio en año 2011 y se ubica entre las villas de Paul y Ourundo, a 25 kilómetros de la ciudad de Covilhã en la zona de la *Beira Interior* en Portugal. Pretende ser una zona autosuficiente que inspire y proporcione un estilo de vida más equilibrado, saludable y proactivo basado, por un lado, en el autodesarrollo integral a nivel individual y por el otro, en el servicio a la comunidad y al medio ambiente. Uno de sus principales objetivos es funcionar como un núcleo de transformación para la comunidad local y regional, a través del desarrollo de programas, tecnologías alternativas en las áreas de agricultura, educación, salud, medio ambiente, cultura, arte y desarrollo personal integral. Además, aquí, en el sentido de fortalecer la comunidad, propone otro modelo socio-económico sustentable con el ambiente y al servicio de las personas. Por eso, los proyectos y programas tienen diversas líneas y

⁴⁶ Para saber más de este proyecto se puede visitar los siguientes sitios en internet: <http://www.anandakalyani.org> y <https://www.youtube.com/watch?v=95wDz1YhI10>

guías a disposición que faciliten su reproductibilidad para cualquier individuo o grupo que lo necesite.

En la Unidad Maestra *Ananda Kalyani* se privilegia el contacto y la armonía con la naturaleza para que sirva como terreno fértil que ayude a llevar a que cada persona amplíe plenamente sus capacidades todas y aplicarlas en diversas áreas de desarrollo personal y social. De hecho, *Ananda Kalyani* significa en lengua sanscrita «lugar propicio para alcanzar la bienaventuranza por medio de su belleza».



Figs. 8 – *Diferentes vistas en Ananda Kalyani*, 2015

He visitado este lugar desde el año 2012. Desde entonces a la fecha he realizado diversas visitas, estadías y actividades. Este lugar, por su geografía, presenta zonas de montes y la vez pequeñas planicies. Por ubicarse cerca de la *Serra da Estrela* es de clima templado-frío y húmedo en invierno y caluroso en el verano. La flora es principalmente de coníferas, arbustos y flores silvestres. Aquí también corre un manantial proveniente de la sierra con diferentes fuerzas de corriente según la temporada del año.

Elegí *Ananda Kalyani* como el espacio geográfico para desarrollar el proyecto de paisaje principalmente por dos razones: la primera, como su nombre lo dice, por sus cualidades de belleza intrínseca y lugar propicio para el desarrollo y conocimiento pleno de la naturaleza

humana y de unidad individual con la *Gran Belleza* como el taoísmo y el Tantra lo dicen. La segunda razón es porque este proyecto de Unidad Maestra tiene fuerte convicción y compromiso con la sustentabilidad ambiental y social junto al desarrollo integral comunitario local, aspectos que encuentro necesarios a las prácticas artísticas y culturales.



Fig. 9 – Encuentro comunitario.



Fig. 10 – Concierto en el río durante el Festival Arte, Naturaleza, Comunidad y Espiritualidad - RAWA.



Fig. 11 – Arado de tierra, proyecto de agricultura de bayas orgánicas

3.2 EVOCAR EL PAISAJE

3.2.1 EXPERIENCIAR ANANDA KALYANI. ANDAR, SENTIR, SENTAR, MEDITAR.

Caminar por los diferentes lados de la tierra en *Ananda Kalyani* fue como comenzó el proceso de creación y concepción de paisaje en este proyecto. Además de deambular por los deferentes rincones, también participé activamente en actividades laborales de agricultura, de construcción y en otras más lúdicas, pedagógicas y artísticas⁴⁷. Con esto, es normal vivir una cierta cotidianidad en el lugar, lo que significa, fue como hacer una especie de inmersión paisajista individual a la par de desarrollar actividades colectivas.

Este doble desempeño, desprende en cierta forma, la concepción de paisaje de Mathieu Kessler, en el sentido que entramos no solo con la mirada contemplativa sino también *cuerpo a cuerpo*, pues fue eso lo que sucedió con el trabajo físico, manual, lúdico y pedagógico. Esto último que menciono, aparentemente podría parecer algo irrelevante, sin embargo, ha sido fundamental para crear el *sentimiento de paisaje*.

El cotidiano, dormir, comer, beber, es parte de vivir en la naturaleza. Además de estas actividades básicas, la meditación también pasa a ser rutinaria para comenzar a configurar el primer paso en el paisaje. Entre todo esto podemos preguntar: ¿qué es lo que realmente se hace cuando se medita?, ¿cómo es este proceso?

Para comenzar un proceso de meditación es necesario sentarse confortablemente (de preferencia en el suelo con las piernas cruzadas) con la espalda derecha, procurando que el cuerpo no se mueva en la medida de lo posible (figura 12). Una vez que el cuerpo se encuentra en esta posición, uno se concentra en la respiración lenta y profunda, siempre por la nariz, en un ritmo propio. Después de algunos minutos, esto ayudará a tranquilizar y estabilizar la mente. Finalmente, dirigimos nuestra mente hacia la Consciencia Universal a través de la concentración y repetición consciente de *pensamiento sutil*.⁴⁸ Es importante permanecer en este proceso durante algún tiempo continuo para sumergirse en capas más

⁴⁷ Organizamos diferentes ediciones del programa *Spiritual Warrior Camp*, el *Festival RAWA-Arte-Naturaleza-Espiritualidad-Comunidad*. También hemos participado en la preparación de la tierra, siembra y cultivo de algunos frutos y hortalizas orgánicas.

⁴⁸ Existen muchas técnicas y tradiciones de meditación. En la técnica que usamos, existe la repetición consciente de *mantras* (sonidos, generalmente en sanscrito, con vibraciones y significados profundos y sutiles que afectan todo nuestro ser) y funcionan como un conductor de nuestra mente hacia lo Infinito.

profundas de nuestra mente donde opera la intuición. Naturalmente otros pensamientos y emociones podrán llegar, pero será necesario siempre volver al estado de concentración de pensamiento sutil. Eventualmente, la consciencia personal se unifica gradual y progresivamente con la Consciencia Universal. Recordando la estética del vacío, *una vez establecido un cierto vínculo entre la esencia individual y el vacío, las formas esenciales serán pintadas*. Así es una forma de vincularnos de manera más profunda con la naturaleza y el entorno.



Fig. 12 – *Meditación en la siembra de bayas, Ananda Kalyani.*

3.2.2 BOCETOS, LOS GRANDES ALIADOS Y EL CUERPO DE LA PINTURA.

Los bocetos son nuestros grandes aliados. La pintura es muy exigente, no se puede hacer solo los fines de semana, en vacaciones o cuando se tiene tiempo al final del día. Se necesita mucha concentración, atención y disciplina diaria. Cuando pintamos son diferentes aspectos los que están en juego, de no poner atención o si nos desconcentramos, podemos cometer muchos errores y no darnos cuenta de ello, sin embargo, en el cuadro se refleja rápidamente. El acto de pintar es una especie de batalla cotidiana entre el cuadro y uno mismo. Si tenemos la buena fortuna de estar con un buen maestro, o un buen amigo pintor que nos acompañe y nos dé una palabra, que talvez pueda servir en un momento dubitativo, en un momento crucial en la elaboración de una pintura, y no me refiero a que tener dudas sea algo perjudicial, sino, cuando tenemos algún apoyo en el proceso, la historia es otra. Pero la verdad, la práctica de la pintura es algo sumamente solitario y silencioso donde pasamos muchas horas al día durante semanas, meses y años. Es un constante dialogo mental y pictórico entre el cuadro y uno mismo en el aislamiento voluntario de un taller.

Esto, en parte, es la gran aventura de la pintura y uno de sus fieles y grandes aliados, uno de esos *buenos* amigos o maestros son los bocetos. Son el grande espacio donde comenzamos a configurar todo aquello que queremos decir usando el lenguaje de la pintura y del dibujo. «Podéis disfrutar vosotros mismos con los recuerdos y podéis hacer disfrutar a otros expresando vuestras ideas de modo más claro con un boceto corriente que con el mejor de los lenguajes».⁴⁹ Es con esta frase que Wiliam Gilpin termina su *Ensayo III sobre el arte de abocetar paisajes*. Este escrito data del año 1794 y a la fecha muchas cosas se han dicho sobre la manera, los recursos y los dispositivos de hacer bocetos y estudios de pintura (no solo en el paisaje). Lo cierto es, y por eso es relevante esta idea de Gilpin (además de ser muy pertinente hoy en día), que, en el pensamiento y trabajo plástico, no es la palabra, sea escrita o hablada, con la que comunicamos y expresamos nuestras ideas, sentimientos o reflexiones sobre algún asunto. El dibujo de boceto ha sido la forma primigenia del pensamiento plástico. Es nuestra primera manera de graficar lo que está en la mente. El hombre desde los tiempos arcaicos hasta nuestros días ha tenido la necesidad de expresar *picturalmente* muchos de sus acontecimientos. El dibujo y la pintura han sido, y siguen siendo, una necesidad de lo humano. La permanente y ancestral sensibilidad e *artisticidad* plástica–visual a la que el hombre ha recurrido de diferentes maneras y con múltiples medios es lo ha llevado a pensar en la categoría del *homo pictural* al profesor José Quaresma en su libro *A Pintura Contemporânea no Barco de Teseu. A Instalação de Pintura vol. 1*.

En nuestro caso, deambular, la mirada silenciosa y meditar en *Ananda Kalyani*, junto con registros fotográficos y dibujos de aguadas son la «*potência que nos põe em movimento para pensar, para extrair ideias de todas as coisas da natureza*»,⁵⁰ son la materia primera con la que bocetamos las primeras formas del paisaje. O como diría Quaresma «*a natureza nos interpela em silêncio e ‘olha’*, desencadeando assim um desejo natural de instalar, pintar ou garatujar»⁵¹ refiriéndose al *homo pictural*.

⁴⁹ Gilpin – *Op. Cit.*, p. 117.

⁵⁰ José Quaresma – *A Pintura Contemporânea no Barco de Teseu. A Instalação de Pintura vol. 1*. Lisboa: Associação dos Arqueólogos Portugueses, Museu Arqueológico do Carmo, 2015. Edición electrónica, posición 929.

⁵¹ Quaresma – *Op. Cit.*, posición 775.



Fig. 13 – *Boceto II*, 2014. Nogalina/tela. 66 x 76 cm.



Fig. 14 – *En la colina*, AK, 2014



Fig. 15 – *Boceto II*, 2014. Nogalina/tela. 95 x 118 cm.



Fig. 16 – *Boceto III*, 2014. Nogalina/papel. 59 x 90 cm.



Fig. 17 – *Boceto IV*, 2014. Nogalina/papel. 95 x 118 cm.

La necesidad de dibujar con mucha organicidad y soltura ha sido importante. Las aguadas densas con tinte de nogalina, arrojadas con desenfado y expandidas con pinceles, esponjas y raseros sobre papeles y tela, fueron las primeras marcas donde buscaba las formas que me ayudarían a visualizar lo que quería, lo necesario. En las figuras anteriores (figuras 13, 15, 16 y 17), los diferentes recursos usados como la mancha, el trazo, la monocromía, la sobreposición y las transparencias con papeles translucidos fueron los primeros elementos *picturales*. La forma, aparentemente no representativa, describen natural y formalmente, el momento, lugar, observación, en el campo pictórico.



Fig. 18 – *Boceto V*, 2014. Nogalina / papel. 61 x 270 cm.



Fig. 19 – *Boceto VI*, 2014. Nogalina / papel. 32 x 150 cm.

Las formas que van surgiendo en los papeles, junto con las pulsaciones internas, son las que van guiando nuestras composiciones, formatos, escalas, soportes y paleta de la pintura. El espíritu cobra forma a través del trazo y la mancha (figuras 18 y 19).



Fig. 20 – *Boceto I Ananda Kalyani II*, 2014. Nogalina, acrílico / papel. 50 x 192 cm.

EL CUERPO DE LA PINTURA. Desde hace tiempo, dentro (y fuera también) de los círculos de la pintura, se ha menospreciado y negligenciado el sentido técnico y constructivo del objeto. En muchos casos esto sucede porque existe una tendencia confusa que marca que esto no es relevante en los discursos curatoriales contemporáneos; también porque no sería de objeto de reflexión en la estética de la obra; otra razón puede ser que la sensibilidad en los aspectos técnico está asociado a lo artesanal y por lo tanto, dista de ser digno de lo artístico; también esto sucede por suponer que la elaboración de conceptos complejos son el *alma a la obra* y los aspectos técnicos son *el cuerpo físico*, y por lo tanto, esto último es lo de menos; o simplemente, por falta de conocimiento adecuado.

Pero, ¿qué sucede cuando ya tenemos un proyecto mínimamente orientado, con ayuda del trabajo de boceto y queremos comenzar una serie de pinturas? Consideramos pertinente hacernos otras preguntas: ¿qué tipo de objetos son necesarios?, ¿que características, materiales y tamaño serán las adecuadas para este soporte?, ¿qué tipo de superficie me ayudará para lo que quiero pintar?, ¿qué tela, preparación y herramientas, además de los pinceles, será necesario para que fluya mejor la pintura en el cuadro?

Desde luego, los aspectos técnicos de las pinturas no son el todo. Sin embargo, la consciencia, la sensibilidad hacia objeto y el *saber hacer*, junto con la experimentación y el desarrollo compositivo, son parte integrante en la configuración de la pintura de paisaje para recibir y expresar lo descriptible, lo inefable y lo onírico del espíritu de lo humano en relación con la naturaleza, plasmado o instalados en maderas, telas, papeles u otros objetos y lugares. Por eso, tomamos la atención necesaria, según las necesidades *picturales*, para construir nuestros propios bastidores, entelarlos cuando es pertinente, y preparar las superficies con imprimaturas. Es decir, es necesario un cuerpo adecuado para recibir la pintura y contener su visualidad e invisualidad.



Figs 21. Construcción, entelado e imprimación de bastidores.

3.3.3 PINTURAS EN TORNO A ANANDA KALYANI

En este subcapítulo presento algunos de los motivos e ideas que subyacen en la serie de pinturas que realicé en taller. En estos comentarios, deambulo a través de las pinturas, señalando aspectos que considero relevantes y sustentan la obra: elementos compositivos, características técnicas, o algún detalle en las ideas. Estos comentarios, a su vez, también se basan en las experiencias en la Unidad Maestra *Ananda Kalyani* y la pintura.

ANANDA KALYANI II.

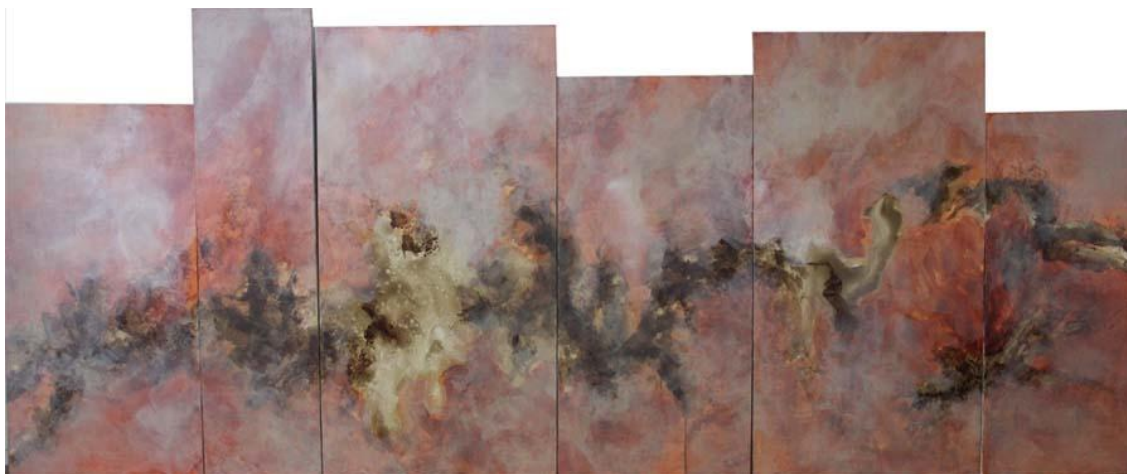


Fig. 22 – Ananda Kalyani II (*proceso*), 2014. Óleo y nogalina / madera. 70 x 180 cm.



Fig. 23 – Ananda Kalyani II, 2014. Óleo y nogalina / madera. 70 x 180 cm.

El paisaje está seccionado en lo vertical a manera de módulos. Crea una ruptura en el formato tradicional horizontal de paisaje, que de por sí, tiende a extenderse hacia los lados. Además, esta pintura tiene el borde superior irregular. ¿Qué quiere decir esto? Tiene una doble estructura física, por un lado, siendo un *rectángulo* horizontal continúa teniendo la carga de la tradición del paisaje, pero por el otro, el soporte está compuesto por 6 módulos juntos de diferentes tamaños cada uno. El límite entre uno y otro genera cinco líneas intermedias verticales, creando una discontinuidad formal en relación a lo horizontal. Es decir, el paisaje se quiebra, se parte, se comienza a desvanecer. Recordemos lo que dice el

taoísmo a cerca de introducir discontinuidad en un sistema determinado: nos permite que las unidades componentes (los 6 módulos) superen la oposición rígida y el desarrollo en un solo sentido.⁵²

En el mismo sentido, pero ahora desde el punto formal de la pintura, vemos en el boceto (figura 20) y en la pintura en proceso (figura 22) que las figuras se comienzan a configurar a partir de un estado casi líquido y al mismo tiempo brumoso. En la pintura final (figura 23), aparentemente las figuras se densifican hasta formar *montañas de fuego*, las vemos en un primer plano del lado izquierdo, y conforme se van desplazando hacia el centro de la pintura, tienden a evaporizarse en la lejanía del cielo. La grande y pesada montaña se quema, se esfuma y se pierde en lo infinito.

TIERRA CALIENTE. Willian Gilpin hace la distinción entre un objeto bello y otro pintoresco. Él sostiene que no todo lo bello es pintable. La cualidad que hace a un objeto o lugar para ser pintable es la aspereza, lo tosco. Gilpin dice:

Para hacer que un objeto sea, en un sentido característico, pintoresco, tiene que haber cierta proporción de aspereza, al menos suficiente para que exista oposición, lo que no es necesario en un objeto simplemente bello [...] Enriqueciendo las partes de un todo uniforme con elementos toscos obtendréis la idea combinada de simplicidad y variedad, de donde resulta lo pintoresco.⁵³

Estas observaciones de Gilpin tienen cierta similitud con algunas de mis percepciones en *Ananda Kalyani*. En las figuras 25 y 26 podemos ver la materia áspera y rugosa del suelo en una parte del terreno. Los cortes de la tierra y la grande cantidad de piedras hacen que tenga una apariencia tosca y rígida, pero, al mismo tiempo se vuelve una estructura orgánica y con varias sobreposiciones. Aunado a esto, mas los diferentes matices terrosos conforman los referentes formales y compositivos para la pintura *Tierra caliente* (figura 24).

Esta pintura, además de tomar las referencias antes mencionadas, presenta otro aspecto importante en su aspecto técnico: la tela se caracteriza, en ciertas partes, por una preparación con craquelado intencionalmente que pretende combinar una textura

⁵² Ver el segundo párrafo del subcapítulo dos del segundo capítulo de esta disertación.

⁵³ Gilpin – *Op. Cit.*, pp. 70, 72.

físicamente áspera con una textura pictórica-cromática que alude a la materialidad orgánica del suelo rocoso, aludiendo al carácter pictoresco según Gilpin.



Fig. 24 – *Tierra caliente*, 2014.
Acrílico / tela 60 x 120 x 6 cm.

Fig. 25 – *Tierras en Ananda*
Kalyani, 2014
Fotografía digital.

Fig. 26 – *Piedras en Ananda*
Kalyani, 2014. Fotografía digital

LEVANTAMIENTO (figura 28) está basada en las experiencias y recorridos al caminar en *Ananda Kalyani* (figura 27). Al recorrer el terreno natural se levantan pensamientos y sensaciones que están en directa relación con los espacios transitados, es un dialogo muy activo porque todo está en movimiento. Esto está en relación con una práctica de meditación que se le denomina *meditación en movimiento*. Se trata de estar atento, concentrado en el *pensamiento sutil* y a su vez, con fuerte mente contemplativa al mismo tiempo que se está caminando. Aquí se entrelazan las ideas del andar activo del viajero según Mathiue Kesller y la mirada contemplativa de Simmel. El paisaje *levanta* fuertes susurros de la «Gran Belleza» y también levanta la voz para tomar cuidado de ella, no porque sea débil, sino más bien para reestablecer nuestra relación con ella y por causa de nuestro propio equilibrio individual y social. En la figura 29 vemos bocetos donde aprovecho y extraigo tanto trazos como también elementos expresivos y cromáticos.



Fig. 27 – *Caminos*. 2014



Fig. 28 – *Levantamiento*, 2014. Óleo / tela. 70 x 120 x 6 cm.



Fig. 29 – *Bocetos El levantamiento*, 2014. Acrílico, nogalina y conté / papel. 10 x30 cm.

CAÍDA y **ENCUENTRO** (figura 31 y 33, respectivamente). En el trayecto de pintura de paisaje, el cielo y las nubes han sido elementos a los que constantemente recurro. Veo a las nubes y al viento como las presencias *físicas* del paisaje más intangibles o más sutiles en el orden de la materia. Tienen una carga onírica y fugaz que la asocio a lo transitorio y al movimiento en lentitud. El cielo, de igual forma, al ser iluminado por la luz de la madrugada y del crepúsculo tiene estas mismas características de fugacidad, pasajera, pero, con una velocidad similar: la contemplativa que no es la rápida.

En términos cromáticos, en ambas pinturas, comencé con bases de sombra tostada por referencia a la luz del sol del atardecer (figura 30). Continué poniendo capas, en gran parte semitransparentes, con tonos terrosos y otras enfriando los colores. Finalmente, las nubes y el vapor fueron pintados con azules y violáceos, dejando algunas áreas del cielo sin cubrir. Lo que pretendí hacer es un contraste de temperaturas cromáticas con el cielo cálido y encendido junto con nubes cargadas, azuladas y violáceas. Es importante mencionar que dejar una huella de la base roja al descubierto tiene la intención de funcionar como un timbre que vibre desde lo profundo. También representa a la luz que cae del crepúsculo y se encuentra con nosotros en la tierra.

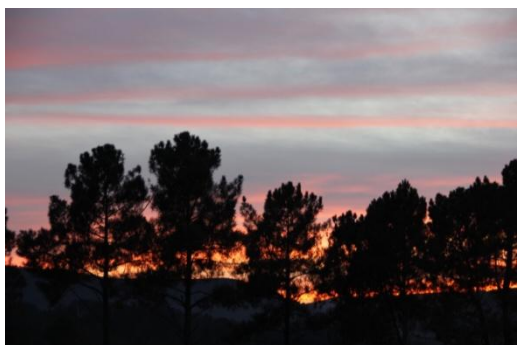


Fig. 30 – *Crepúsculo em Ananda Kalyani*, 2014.



Fig. 31 – *Caída*, 2014. Óleo / tela / madera. 37 x 57 x 5 cm.



Fig. 32 – *Encuentro (proceso)*, 2014.



Fig. 33 – *Encuentro*, 2014. Óleo / tela / madera.
40 x 40 x 5 cm.

CEREZO (figura 34). Además de las nubes y los cielos, los arboles es otro grande elemento del paisaje que me ha interesado desde hace tiempo. En *Ananda Kalyani*, la vegetación arbórea es principalmente de coníferas. En una de mis últimas estadías, después de caminar por algún tiempo, me senté de bajo de un árbol para descansar, meditar y comer. Al final de todo, me recosté y comencé a observar ese árbol desde su base, de abajo hacia arriba (ver figura 35). En esa época del año, el árbol no tenía muchas hojas, se podía ver muy bien las formas y las estructuras de las ramas. Estas formas y estructuras comenzaron a tener una relación muy particular con el cielo, debido a mi punto de visión. Me parecía dar la sensación, que las ramas comenzaban a tocar el cielo como si lo estuvieran rascando. De alguna manera tenían un dialogo silencioso. En este momento, me pareció que el cielo bajaba un poco y el árbol crecía o se despegaba de la tierra dando una sensación de levedad.



Fig. 34 – *Cerezo*, 2014. Óleo / tela / madera.
100 x 57 x 5 cm.



Fig. 35 – *Conífera en Ananda Kalyani*, 2014.
Fotografía digital.

VULCANO y ***DESPRENDIMIENTO***. Son dos pinturas que interpretan la vista de la *Serra da Estrala* desde *Ananda Kalynia*, (figura 36).

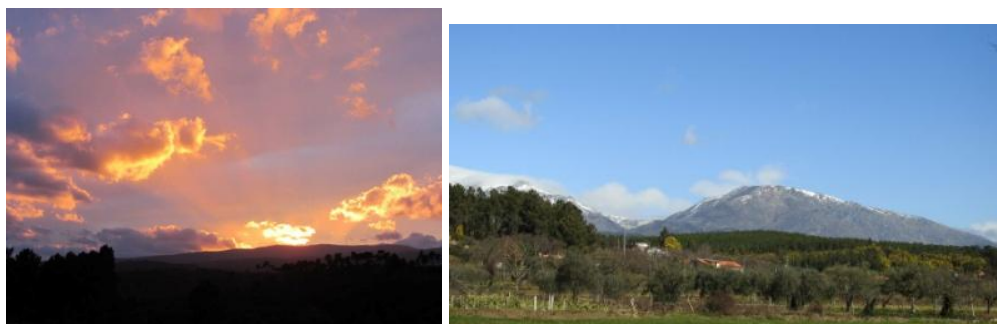


Fig. 36 – *Atardecer y Vista de la Serra da Estrala desde Ananda Kalyani*, 2015

En *Vulcano* (figura 38), no es que exista realmente un volcán en erupción en la zona, tiene que ver más con el clima de verano. En los meses de julio y agosto, esta zona es muy calurosa, sobretodo se siente mucho si se está trabajando la tierra, que fue el caso. Hay que comenzar a trabajar muy temprano, cuando el sol se asoma, y a la una de la tarde, parar y hacer un intervalo. Aquí es cuando se consigue ver como *el sol hace que la tierra y la montaña hagan erupción derritiendo todo*. Después, ya por vuelta de las 4 o 5 de la tarde, cuando *la lava ya pasó*, se vuelve a poner las manos en la tierra hasta caer la noche.



Fig. 37 – *Vulcano* (boceto), 2014.
Nogalina, acrílico / papel. 32 x 50 cm.



Fig. 38 – *Vulcano*, 2014.
Acrílico, sanguina, pirograbado / madera. 37 x 57 x 5 cm.

«El paisaje es aprehendido en el momento en que se comienza a avanzar cada vez más allá de la objetiva representación, hasta descubrir el orden de lo visible [...] el paisaje, desde el momento en que expresa la absoluta inmensidad de las formas naturales, parece ser un enigma».⁵⁴ Raffaele Milani, dice en esta cita, que en el paisaje es necesario ir más allá de la forma plenamente referencial o descriptiva en un sentido explícito. Hace todo sentido cuando la montaña, no siendo volcán, sale de sí grande materia ardiente, un gran enigma de su forma natural y pictórica.

Algo similar sucede en la pintura *Desprendimiento* (figura 40). La montaña (de la *Serra da Estrela*), se desprenden partes de sí misma en materia efervescente y enigmáticamente se pierden entre las nubes y el cielo.



Fig. 39 – *Desprendimiento* (proceso), 2014.
Óleo / tela / madera. 45 x 73 x 4 cm.

⁵⁴ Milani – *Op. Cit.*, p. 22.



Fig. 40 – *Desprendimiento*, 2014. Óleo / tela / madera. 45 x 73 x 4 cm.

VALLE – CIELO o PAUL – OURUNDO. La horizontalidad y la verticalidad. En la cima de una colina del terreno podemos observar gran parte de *Ananda Kalyani* y sus cercanías. Para los lados, la horizontalidad, las aldeas de Paul y Ourundo. En la verticalidad, hacia arriba las nubes y el cielo; abajo, el hueco, el valle. El valle aparentemente hueco, es símbolo del Vacío como vida porque es ahí donde va el agua y crece vida.

En aquel lugar hice una fotografía panorámica de 360°. Este registro fotográfico circular me ayudó a pensar en el trazo envolvente. Cuando ensamblé las múltiples fotografías (figura 41) resultó una panorámica esférica en un plano. Esfera plana, círculo. El trazo del círculo es la curva, la que rodea y envuelve. De igual forma, los trazos de la tierra, en esa parte, son curvos (figura 42). Las montañas rodean el valle (espacio para el vacío lleno de vida) y trazan una curva que se eleva y se pierde en los cielos (figura 44).



Fig. 41 – *Ensamblaje de fotografías. Vista desde Ananda Kalyani*. 2015



Fig. 42 – *Trazos curvos*. 2015



Fig. 43 – *Dibujos preparatorios*, 2015. Acrílico, nogalina / papel. 112 x 32 cm.



Fig. 44 – *Valle-Cielo o Paul-Ourundo*, 2015. Acrílico y carboncillo / tela. 56 x 200 x 5 cm.

RAIZ-CIELO. En la segunda carta sobre paisaje de Gustave Carus, dice:

Cuando nos encontramos rodeados por un exuberante mundo vegetal abandonado a sí mismo, cuando abarcamos, en una sola mirada el curso vital tan diferente de tan diversas plantas, e incluso tropezamos con la vulnerable figura de un árbol cuya duración, que abarca siglos, nos recuerda esa vida de la Tierra que cuenta por siglos como por días, experimentamos un efecto similar que señalaba antes; se adueña de nosotros una cierta serenidad en el juicio, sentimos atemperarse la inquietud de proyectos y afanes, nos adentramos en el círculo de la Naturaleza y nos elevamos sobre nosotros mismos.⁵⁵

⁵⁵ Carus – *Op. Cit.*, p. 71.

La vulnerable figura del árbol, no es diferente a la figura del ser humano. A veces fuerte y otras vulnerable. Sin religiosidad, árbol-humano está inseparablemente arraigado a la tierra, pero mueve los brazos y las ramas en el espacio del cielo. El rojo espacio permite configurar la silueta líquida del árbol y también se enreda entre sus ramas. El tronco, con sus raíces trazadas, entra a la tierra y se vuelve grande montaña ensangrentada que también aspira a tocar al cielo para volver adentrarse en el círculo de la naturaleza y elevarse en sí mismo (figura 46), como ya lo dijo Carus.



Fig. 45 – Campo de cultivo, atardecer, montaña. 2015

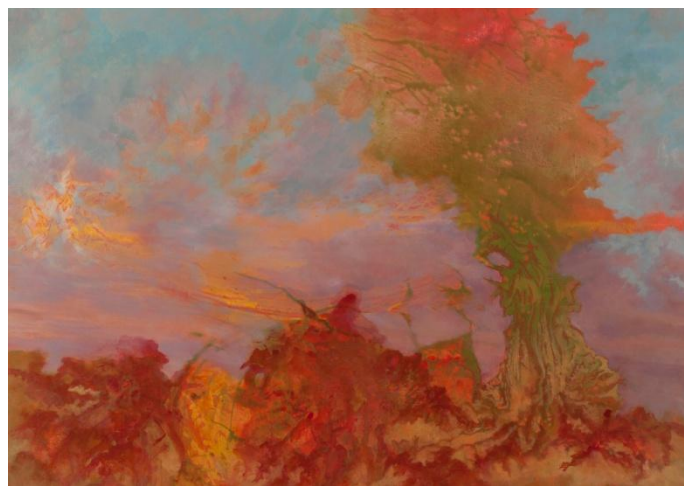


Fig. 46 – *Raíz-Cielo*, 2015. Acrílico y conté / tela. 105 x 150 cm.

NUBE – MONTAÑA. El cielo oscuro y la montaña se juntan (figura 47). El vacío circula también representado por la nube. La nube se condensa, pero el vapor tan pronto como aparece se desdibuja. Las figuras se transforman en lo universal. La pintura (figura 49) ya no se conforma con reproducir el aspecto superficial y externo de las cosas, sino que busca presentar sus líneas internas y fijar las relaciones ocultas que mantienen entre sí, como ya lo vimos en el taoísmo.



Fig. 47 – *Noche en Ananda Kalyani*, 2014



Fig. 48 – *Bocetos*, 2015. Acrílico y tinta / papel. 10 x 30 cm.

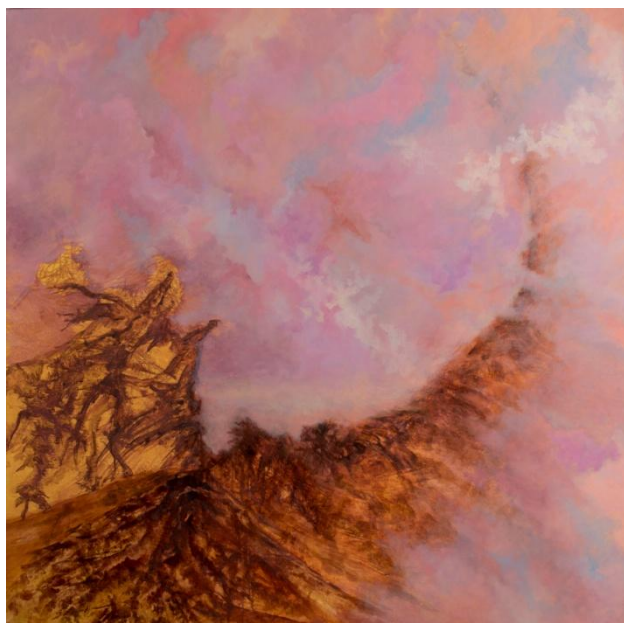


Fig. 49 – *Nube-Montaña*, 2015. Óleo, acrílico, sanguina y sanguina / tela. 119 x 119 x 5 cm.

O GUERREIRO



Fig. 50 – *O Guerreiro*, 2015. Acrílico / tela. 108 x 108 x 5 cm.

En la pintura *O guerreiro* (figura 50) ensamblé y yuxtapuse diferentes lugares de *Ananda Kalyani*. Son lugares específicos como rocas altas, suelos con musgos y el cielo. Detrás de estos tres elementos está una base roja que hace que vibre fuertemente toda la pintura. Los tres elementos están inacabados. Las figuras no terminan, las pinceladas están interrumpidas o incluso raspadas, perdieron pintura. En la base cromática del cuadro se observa que lo invisible se muestra visible. Dicen los pintores taoístas que cultivar el *no mostrar el todo*, ayuda a mantener el aliento vivo y el misterio intacto. Un *guerreo tántrico* se sienta sobre la roca y siente la belleza de la naturaleza. Después medita y libra miles de batallas internas para alcanzar lo más querido. S. S. Anandamurti dice al respecto:

O sea, en la búsqueda del infinito, primero, los seres humanos se ponen en contacto con la ciencia estética. La ciencia estética no siempre significa que se obtenga algo agradable. Puede significar que se obtenga algo problemático, algo bochornoso – puede no ser algo agradable. La ciencia estética es aquello que se puede expresar de manera más sutil, de sutil a sutil, y cuando se alcanza el punto más sutil, ese punto es la cima de la gloria humana.⁵⁶

Mantenemos vivo el aliento en su belleza.

⁵⁶ Anandamurti – *Psicología del Yoga*. Trad. de Gagan Salazar. Monterrey: Ananda Publicaciones, 1998, p. 31.

ÁRBOL DE TAMARINDO O LA SUBIDA DEL KUNDALINI (figura 51). Esta pintura, tal vez sea la que más tiende, a de por sí, a convertirse en espiritualidad. El árbol es una alegoría al cuerpo humano y la mente. La tremenda fuerza espiritual del *Kundalini* se encuentra dormida en la base. Por la *sadhana*, esta fuerza despertará y subirá por el centro del cuerpo – árbol, consiguiendo la bienaventuranza, la luz que disipa la letargia interior.

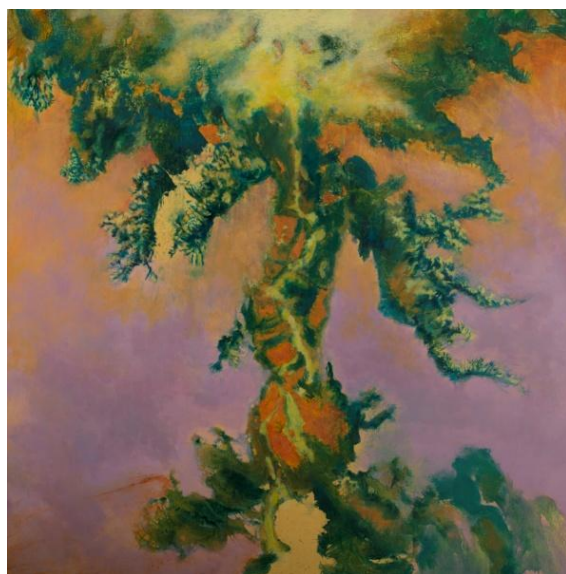


Fig. 51 – *Árbol de tamarindo o la subida del Kundalini*, 2015.
Acrílico / tela. 118 x 118 x 5 cm.

ANANDA KALYANI. Desde la pintura anterior y en esta, a pesar que aparecen remanentes de figuras reconocibles, el lenguaje pictórico se ha transmutado, en gran medida, hacia la abstracción con un flujo natural. Ambas piezas, se podría pensar que son parte de la misma pintura, pues como lo mencioné antes, desde nuestra perspectiva, la pintura no solo representa el acto espiritual, se convierte en sí misma en eso. No es que por la práctica cotidiana, uno alcanzará la máxima realización humana, pero en gran medida, puede contribuir a crear una mente concentrada, atenta, contemplativa, es decir, puede generar un profundo dialogo interior, más allá de balbucear en sistemas compositivos externos, sin afán alguno de menos preciar el gran pensamiento pictórico de los que nos precedieron, pero sí, asumir y reconocer las propias potencialidades y cualidades expresivas de lo pictórico en uno mismo y en el paisaje. En la pintura *Ananda Kalyani* (figura 52) se trata de, cómo su término alude, llevarnos a la bienaventuranza por sus cualidades estéticas.



Fig. 52 – Ananda Kalyani, 2015. Acrílico / tela. 100 x 200 x 5 cm.

3.3.4 NUBE – TIERRA. INSTALACIÓN PICTURAL

Sobre la noción de instalación de pintura, el profesor José Quaresma dice:

Trata-se daquilo que transforma uma obra numa atmosfera para lá de um mero receptáculo com objetos regularmente distribuídos, imersiva, que sugira amplidão e seja metamórfica (seja aquela atmosfera transitória e translúcida no seu aparecer, seja ela opaca e irredutível), trazendo consigo a possibilidade da espacialização (ou seja, a descida ao particular da abundância do espaço, a sua contracção numa região específica de pintura e instalação artística), trazendo também a instabilidade e a indeterminação, aquilo a que o Wölfflin designa de terceira propriedade, ‘painterly disorder’, *elusiveness*: ‘The third element in the painterly style maybe called *elusiveness*, the lack of definition’.⁵⁷

Con esta definición y otras ideas sobre instalación de pintura, trataré de dar un hilo conductor al trabajo de Tierra-Nube, proyecto que consistió en un paisaje continuo-discontinuo a partir de las pinturas Caída, Tierra Caliente, Encuentro y Terra, tomando en cuenta las condiciones y características del espacio expositivo (figura 53).



Fig. 53 – Nube-Tierra (proyecto / boceto), 2015. Instalación pictural en la Galería 78 -80, Lisboa. Medidas variables.

⁵⁷ Quaresma – *Op. Cit.*, posición 1072.

En el mes de septiembre del 2015 fui invitado a participar en una exposición colectiva en la galería 78-80 en Lisboa. El trabajo que propuse fue un paisaje continuo-discontinuo en una instalación pictural, a la que denominé *Nube-Tierra*. Esta pieza es parte y derivación de las estadias en *Ananda Kalyani* y del trabajo de pintura de taller. Quisiera comenzar por describir brevemente algunas características físicas sobre el espacio expositivo. La sala tiene forma rectangular con una altura estándar. A pesar de tener iluminación artificial, la luz es tenue por ser un “cubo” con un solo frente de luz natural en la entrada. La arquitectura está seccionada por tres soportes a manera de arcos y es parte de un edificio antiguo. Los muros de exposición también se encuentran divididos por dichos arcos, es decir, tenemos un tríptico. Están hechos de ladrillos de tierra de dos tamaños, uno pequeño para el arco y otro mayor para lo que propiamente es la pared. Las paredes se encuentran en estado desgastado en lo que se refiere a su materialidad y pintura, blanca con un poco de ocre, por lo cual, emana una textura áspera y rugosa en varias de sus partes, pintoresca como diría Gilpin (figura 54).



Fig. 54 – Muro para pieza *Nube-Tierra*, Galería 78-80 (ángulo izquierdo y derecho), 2015

Continuando con el muro, en el primer módulo (figura 55), tenemos un *elemento sensible y pictural* muy importante: la pintura, casi blanca, se desprende dejando al descubierto, en la parte inferior, restos de otras capas más antiguas con colores terrosos y grises oscuros. Estas capas subyacentes, también se encuentran desvanecidas y desgastadas por el tiempo y la humedad. A partir de este *detalle pictural*, fue que seleccioné las pinturas hechas en taller ya antes señaladas y escojo el gesto de instalar gráficamente para crear el paisaje continuo-discontinuo (figura 56).



Fig. 55 – Muro 1, 2015



Fig. 56. Boceto dibujo en el muro 1.
Tinta / fotografía / papel, 2015. 21 x 29.5 cm.

Siguiendo con esta descripción, quisiera dar otro dato relevante sobre el espacio expositivo, ahora en términos más sensibles, ya que fue esto lo me llevo a pensar en el recurso de instalación pictural para esta exposición. La primera vez que fui a este lugar tuve la sensación de entrar un cuarto desolado, cerrado, casi vacío, abandonado. Efectivamente, el lugar llevaba tiempo en esas condiciones, acumulando algunas pocas cosas, pero con las características que mencioné. La descripción que hice anteriormente sobre las características físicas de la sala, en particular los *vestigios picturales* del muro uno, junto con estas primeras *impresiones-sensaciones* del lugar, me llevó casi de inmediato a querer *rayar* y continuar, lo que de por sí ya estaba pintado desde hace tiempo en esos murales, un paisaje desvaneciente, que estuviera en armonía con aquel hábitat de tiempo pasado.

El profesor Quaresma, en su libro antes citado, explica que, desde hace mucho tiempo, desde el hombre primitivo hasta los artistas plásticos contemporáneos, es practicado el hábito de simbolizar el mundo «*transmutando esses extractos de matéria e cor em muita coisa dita painterly, pintura, tintura, e outras extensões do espectro*».⁵⁸

Y continúa diciendo más adelante en relación al instalar *painterly* esas transmutaciones:

Acresce que essa realidade, sendo distante e ‘construída’ sobre vestígios, [...] é sentida por nós como temporalidade remotamente familiar, más que, ainda assim, é arqui-actuante e relacionável com muitas das nossas actividades, e, num sentido mais palpável e artisticamente mediado, como actualidade de instalação de arte e da instalação de pintura.⁵⁹

⁵⁸ Quaresma – *Op. Cit.*, posición 698.

⁵⁹ *Ibid.*, posición 769.

Con las dos citas anteriores, volviendo al espacio expositivo, podemos decir que, la atmosfera que encontré en la galería junto con los *vestigios picturales* del muro, pretendían ser transmutados *painterly* con manchas, trazos y pinturas. Esta transmutación partió de una realidad distante debido al tiempo ya transcurrido en el lugar de exposición, continuó con el encuentro de elementos picturales, las texturas naturales de los muros de la sala y mis pinturas hechas previamente en taller, e finalmente, culminó en otra realidad que el trazo generó en la obra de paisaje *Nube-Tierra*.

En lo que se refiere, propiamente a la creación del paisaje, dibujé con sanguinas sobre el muro uno y parte del dos (el intermedio), lo que para mí era la continuación de aquel elemento pictural ya mencionado, que por cierto, el tiempo que llegó desde antes y sin consentimiento alguno, comenzó a desdibujar lentamente una grande nube de tierra que se eleva, se visualiza y se desvisualiza por la disolución de la pintura del muro y por el trazo encarnado o de bajo relieve, ya sea hecho por mí o por las yuxtaposiciones de los ladrillos. Todo esto develó un paisaje continuo-discontinuo por los momentos de vacío de un doble intervalo, uno debido a los arcos arquitectónicos, haciendo de la sala un tríptico, y el otro, sugerido por los espacios entreabiertos entre las pinturas previamente hechas en taller que coloqué en diferentes posiciones, (figura 57).



Fig. 57 – *Nube-Tierra* (ángulo izquierdo y derecho), 2015. Instalación pictural en la Galería 78 -80, Lisboa. Medidas variables.

En la tercera acepción sobre *painterly* que Quaresma propone, dice lo siguiente:

Painterly é a condição essencial para se produzir simbólica ou artisticamente a partir da experiência humana das cores-elementos. É a modalidade de *painterly* que se faz *homo pictural*, ou seja, é a sombra permanente de todos aqueles que mexeram com a potência da pintura: desde o habitante de Blombos à transubstanciação de rios e cascatas por Olafur Eliasson, isto é, desde o apelo mais rudimentar do mundo envolvente para nos pormos a gravar-desenhar-pintar

nas abóbadas das grutas, até diversos artistas plásticos contemporâneos que elaboram projectos artísticos ligados à potência plástica que é a pintura.⁶⁰

El grande micro-mundo de *Ananda Kalyani* envuelve de diferentes maneras: me ha llevado a poner las manos en la tierra, a observar y sentir árboles, a ver los cielos encendidos en las puestas y salidas del sol, a meditar solitariamente en sus colinas después de la media noche. Todo esto despertó la necesidad de transmutar *painterly*, la unidad envolvente de la naturaleza, reconociendo y continuando los hábitos y prácticas del *homo pictural*, tanto ancestrales como contemporáneos, usando lo que le es propio, el elemento pictural, para así, transformar y ampliar la potencialidad plástica, que de por sí ya existía en el espacio expositivo, a través del gesto del dibujo presente en los muros junto con la disposición de pinturas previamente concebidas y así *re-espacializar*, re-concebir el lugar y el mismo paisaje, la *Nube-Tierra* (figura 58).



Fig. 58 – *Nube-Tierra*, 2015. Instalación pictural en la Galería 78 -80, Lisboa. Medidas variables

⁶⁰ Quaresma – *Op. Cit.*, posición 1005.

3.3.5 ANANDA KALYANI. EVOCAR EL PAISAJE. EXPOSICIÓN

*Cuando tomamos vistas de la naturaleza, podéis hacerlo tanto con la intención de fijarlas en nuestra propia memoria como de transmitir, hasta cierto punto, vuestras ideas a los demás.*⁶¹

A manera de colofón, sin entrar en detalles, las pinturas que realicé en este proyecto de maestría fueron parte de una exposición individual con curaduría del profesor Doctor José Quaresma, en la Galería de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Lisboa en diciembre del 2015 (figuras 59 y 60).



Fig. 59. Invitación de la exposición.

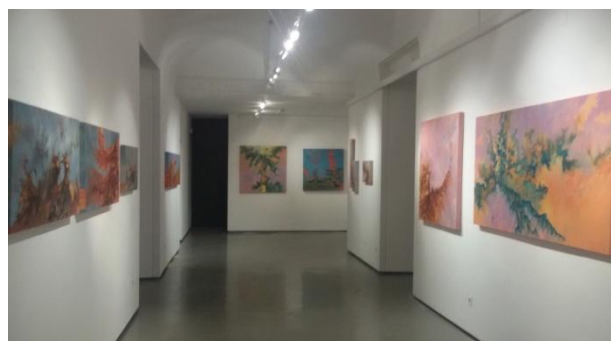


Fig. 60 – Exposición Ananda Kalyani. Evocar el Paisaje. Galería de la Facultad de Bellas Artes, Universidad de Lisboa. Diciembre 2015.

En el siguiente enlace se puede ver el catálogo electrónico y el texto de sala que el profesor Quaresma escribió:

<https://drive.google.com/file/d/0B2sv3vN7sdvYSF9YZ3k4XzBSWkU/view?ts=58573736>

⁶¹ Gilpin – *Op. Cit.*, p.100.

CONCLUSIONES

Después de revisar diferentes visiones de autores occidentales, tanto modernos como contemporáneos (Milani, Madurelo, Kessler, Carus, Gilpin, Simmel), compartimos la idea que, **el paisaje es sobre todo una configuración espiritual**, donde la corporalidad física de lo humano se integra perfectamente a la mirada silenciosa introspectiva de la contemplación. **Los fenómenos de la naturaleza, que tanto manifiestan lo trascendente, lo universal y la experiencia común y cotidiana en ella, confluyen en el acto de sentir el paisaje en virtud de la fuerza unificadora.** Andar y mirar vincula los ámbitos estéticos y espirituales para la contemplación interior. El ojo siente la belleza de la naturaleza, el primer sentimiento de lo “divino” proveniente de la belleza universal. Es una estética que transforma al hombre: lo posibilita a dar forma a su camino y a su modo de vida, lo abre a que el mismo paisaje lo convierta, lo atraviese, lo impulse en la búsqueda de sí mismo y de los secretos de la naturaleza, porque sabiéndola mirar, respetar, contemplar, nos puede vincular a la Gran Belleza o el reencuentro con la unidad.

Por otro lado, en las filosofías del *Tantra – sáadhaná* y del Vacío, también entran en confluencia al explicar que existe una entidad que lo abarca todo y que estuvo presente desde siempre, o sea, tiene una calidad de infinito. Es el estado original de donde venimos y hacia donde vamos. El vacío y la *sáadhaná* (meditación como ya fue explicado) es lo que nos permite alcanzar la verdadera plenitud, es decir, esta entidad ilimitada nos hace autoconscientes e tiene la capacidad de hacernos ilimitados.

Como vimos, el Tantra dice todo tiene un límite, pero la sed y el anhelo humano más interior no lo tiene. El deseo por la búsqueda de la espiritualidad, la sed por tocar la esencia más profunda es la característica intrínseca (*dharma*) de los seres humanos. Es la intensa búsqueda para alcanzar y lograr la expresión ilimitada. Por lo tanto, todo ejercicio que nos ayude a despertar y elevar nuestra conciencia hacia algo mayor que nuestro pequeño yo, será un camino pertinente. La observación estética, la vivencia cotidiana y la contemplación profunda en la vastedad de la naturaleza es un excelente recurso para esto. La asociación de nuestro ser y mente con algo mucho mayor, como es la naturaleza, es como el yo individual comenzará a ser atraído por el Yo Universal.

Por su parte, desde la perspectiva del vacío, específicamente a partir del *yin-yang*, surgió en la pintura, la idea de la polaridad y las leyes internas o líneas internas de las

cosas. Con fundamento en estas dos ideas, la pintura ya no se conforma con reproducir el aspecto superficial y externo de las cosas, sino que busca presentar sus líneas internas y fijar las relaciones ocultas que mantienen entre sí. Por tanto, en las relaciones de un cuadro, el vacío interviene en todos los niveles, desde las líneas básicas, el resto de la composición, hasta la mirada atenta del observador. El vacío es el signo de los signos, que asegura al sistema pictórico su profundidad y su unidad. Es decir, la pintura no se queda dentro de la tela o papel, sino que sale para la mente del observador recreando un otro imaginario que fortalece el vínculo con el vacío. Así, el paisaje es visto desde el interior y se transforma en las expresiones mismas del hombre. El vacío trasciende el universo pictórico llevándolo hacia la unidad originaria.

Las ideas sobre la naturaleza y el paisaje de pensadores occidentales modernos y contemporáneos junto con los principios prácticos y filosóficos ancestrales de oriente, los vemos reflejados, directamente o indirectamente, en la inmersión en la Unidad Maestra *Ananda Kalyani* y a su vez, son derivados hacia el trabajo personal de pintura.

La vivencia cotidiana incluyendo la contemplación y la meditación (proceso donde la consciencia personal se unifica progresivamente con la Consciencia Universal) fue el primer grande paso para vincularnos de manera más profunda con la naturaleza, el entorno y con eso, buscar que las formas esenciales sean pintadas configurando el paisaje. Por otro lado, el elemento pictural, instalativo o pictórico se ha transmutado en la representación del paisaje. Las formas que aparecieron, junto con las pulsaciones internas, son las que guiaron soportes, composiciones, escalas y paleta de la pintura. Fue así que, despertó con ello la necesidad de una unidad envolvente con la naturaleza que continua las antiguas y actuales prácticas del *homo pictural* para transformar y ampliar la potencialidad plástica, a través del gesto del dibujo y de la pintura. Siendo así, la pintura no solo representó el acto espiritual, se ha convertido en sí misma en ello. Generó un dialogo interior reconociendo sus propias cualidades estéticas y asumiendo las potencialidades expresivas de lo pictórico en uno mismo y en el paisaje. En las pinturas sobre la Unidad Maestra *Ananda Kalyani*, cómo su término alude, se nos presenta una forma y visualización de la bienaventuranza.

BIBLIOGRAFÍA

- ANANDAMURTI, Shrii Shrii – *Discourses on tantra*. Baglata - Purilia: Ananda Marga Publications, 1994., Vol. I y II.
- – *Psicología del yoga*. Trad. Gagan Salazar. Monterrey: Ananda Marga Publications, 1998.
- – *Yoga sáadhaná. The spiritual practice of Yoga*. Calcuta: Ananda Marga Publications, 2010.
- BJONNES, Ramesh – *Sacred body, sacred spirit. A personal guide to the wisdom of yoga and tantra*. San German: InnerWorld Publication, 2012.
- BUSH, Susan – “Tsung Ping’s essay on painting landscape and the ‘landscape buddhism’ of Mount Lu,” en *Theories of the art in china*, ed. Susan Bush y Christian Murck. Princeton: Princeton University Press, 1983
- CARUS, Gustav – *Cartas y anotaciones sobre la pintura de paisaje. Diez cartas sobre pintura de paisaje con doce suplementos y una carta de Goethe a modo de introducción*. Introd. de Javier Arnaldo; Trad. de José Luis Arantegui. Madrid: La balsa de la medusa, Visor, 1992.
- CHENG, François – *Vacío y plenitud*. Trad. Amelia Hernandez y Juan Luis Delmont. Barcelona: Ediciones Siruela, 2013.
- DRUTT, Matthew et al. – *Kasimir Malevich: suprematism*. New York: Guggenheim Museum Publications, 2003.
- GAMWELL, Lynn – *Exploring the invisible: art, science, and the spiritual* [2002]. Princeton e Oxford: Princeton University Press, 2004.
- GILPIN, William – *3 ensayos sobre la belleza pintoresca*. Trad. Maysi Veuthey. Madrid: Abada Editores S.L., 2004.
- GOMBRICH, Ernest – *La historia del arte*. Madrid: Editorial Debate, 2002.
- HAN, Yu Chi – *Mo Tao / mareas de tinta: La espiritualidad china en el paisaje intermarea de Taiwan*. Barcelona: Facultad de Bellas Artes, 2003. 2 Vol. Tesis de Doctorado en Bellas Artes presentada en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona.
- HONOUR, Hugh – *El romanticismo* [1979]. Trad. de Remigio Gómez. 4ª edición. Madrid: Alianza Forma, 1989.
- KESSLER, Mathieu. *El paisaje y su sombra*. Barcelona: Idea Books, 2000.
- LEFEBVRE, Henri – *The production of the space* [1974]. Trad. de Donald Nicholson - Smith. Massachusetts, Oxford, Victoria: Blackwell Publishing, 1991.
- MADERUELO, Javier – *El paisaje: génesis de un concepto* [2005]. Madrid: Abada Editores, S.L., 2005.

- – *Paisaje y arte*. Madrid: Abada Editores, 2007.
- – *Paisaje y pensamiento*. Madrid: Abada Editores, 2006.
- MILANI, Raffaele – *El arte del paisaje* [2007]. Trad. de Federico López. Madrid: Biblioteca Nueva, S. L., 2007.
- QUARESMA, José – *A pintura contemporânea no barco do Teseu. A Instalação de Pintura* vol. 1. Lisboa: Associação dos Arqueólogos Portugueses, Museu Arqueológico do Carmo, 2015. Edición electrónica.
- QUARESMA, José (coord.) – *Arte e natureza*. Ciências da Arte, Actas das conferências – 4. Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 2009.
- SABINO, Isabel (coord.) – *And Painting? A pintura contemporânea em questão*. Lisboa: Centro de Investigación y Estudios en Bellas Artes, Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Lisboa, Fundación para la Ciencia y la Tecnología, 2014.
- SABINO, Isabel – *A pintura depois da pintura*. Biblioteca d'Artes. Lisboa: Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Lisboa, 1999.
- SIMMEL, Georg – *La filosofía del paisaje*. Versión Mathias Andlau. Madrid: Casimiro Libros, 2013.
- TZU, Lao – *Tao te ching*. Introd. Watson Burton. Trad. Stephen Addiss. Indianapolis: Hackett Publishing Company, 1993.
- VERISSIMO, Adriana (Coord.) – *Filosofia da paisagem, uma antologia*. Lisboa, Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2011.
- AA.VV. – *Ananda marga dictionary*. Acarya Premamayánanda Avaduta (comp.). [s.l.]: Gurukula Publication, 2004.

FUENTE DE IMAGENES

Introducción

Capítulo 1

Capítulo 2

Figura 1 – *Ciclo de la creación según el tantra*. En anandamarga.org [citado 2016-11-16] disponible en <http://www.anandamarga.org/pdf/Brahmacakra.jpg>

Figura 2 – SHITAO, *Entre montaña y río, no lejos de la montaña Huang*, 1667. En wikiart.org [citado 2016-11-16] disponible en <https://www.wikiart.org/en/shitao>

Figura 3 – Símbolo que representa el Yin Yang. En wikipedia.org [citado 2016-11-17] disponible en https://es.wikipedia.org/wiki/Yin_y_yang#/media/File:Yin_yang.svg

Figura 4 – MALEVICH KAZIMIR, *Pintura suprematista*. En ciudadpintura.com [citado 2017-10-17] disponible en <http://www.ciudadpintura.com/SearchProducto?Produnum=28319>

Figura 5 – ZONG BING, c. 375-443. En francois-murez.com [citado 2016-10-14] disponible en <http://www.francois-murez.com/colloque0610%20en.htm>

Figura 6 – SHITAO, *Patos en el río*, 1699. En wikiart.org [citado 2016-10-27] disponible en <https://www.wikiart.org/en/shitao/ducks-on-the-river-1699>

Capítulo 3

Todas las fotos en este capítulo son de mi autoría se encuentran en mi acervo personal.